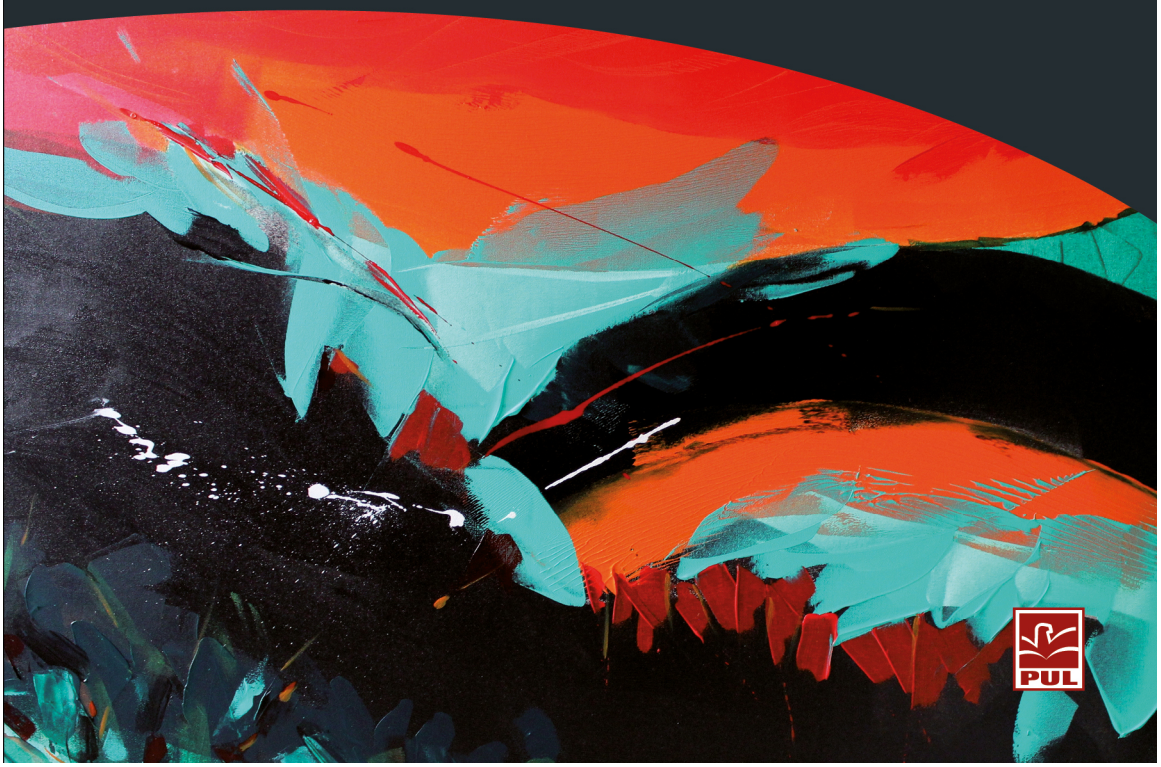
Collection
Recherches en musique

Ariane Couture

La création musicale à Montréal de 1966 à 2006 vue par ses institutions



PUL

Collection dirigée par
Sophie Stévance

La collection ***Recherches en musique*** souhaite rassembler la diversité de la recherche en musique – nous sommes tous et toutes des chercheurs ayant comme objet d'étude la musique, quelles que soient les disciplines et les approches adoptées pour mieux la comprendre : musicologie, pédagogie musicale, éducation musicale, histoire de la musique, ethnomusicologie, sociologie de la musique, philosophie de la musique, psychologie, etc.

Comité scientifique

Serge Lacasse, Francis Dubé, Jean-Philippe Desprès, Ariane Couture, Nicolas Darbon, Valerie Peters, Paul-André Dubois, Monique Desroches

Titre paru :

Stévance, Sophie (dir.), Serge Lacasse (dir.), Martin Desjardins (dir.), *Pour une éthique partagée de la recherche-création en milieu universitaire*, 2018.

La création musicale à Montréal de 1966 à 2006 vue par ses institutions

La création musicale à Montréal de 1966 à 2006 vue par ses institutions

ARIANE COUTURE

Presses de l'Université Laval

Financé par le gouvernement du Canada
Funded by the Government of Canada

Canada

Nous remercions le Conseil des arts du Canada de son soutien.
We acknowledge the support of the Canada Council for the Arts.

Conseil des arts du Canada
Canada Council for the Arts

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

SODEC Québec

Illustration de couverture : Odile Côté-Rousseau, Désir, 2016, acrylique sur toile, 30 × 40 pouces, Québec, https://www.odile-rousseau-artiste.com/

Maquette de couverture : Laurie Patry

Mise en pages : Danielle Motard

ISBN papier : 978-2-7637-4656-2
ISBN pdf : 9782763746579

© Les Presses de l'Université Laval
Tous droits réservés.
Imprimé au Canada
Dépôt légal 4e trimestre 2019

Les Presses de l'Université Laval
www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

À Renaud

TABLE DES MATIÈRES

ABRÉVIATIONS. XV

REMERCIEMENTS XVII

INTRODUCTION. 1

1 Contribution à une histoire de la musique contemporaine au Québec. . . . 2

2 Pour une approche de la programmation musicale. 5

3 Principales sources utilisées 6

4 Note sur les tableaux chronologiques 11

CHAPITRE 1

LA SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE AU QUÉBEC 13

1.1 La fondation. 17

1.2 Le fonctionnement administratif 20

1.2.1 Le conseil d'administration 21

1.2.2 La direction administrative 24

1.2.3 La direction artistique. 24

1.2.4 Le comité de programme 31

1.3 Le financement 32

1.4 Les conditions d'exécution 40

1.4.1 Les interprètes de l'Ensemble de la SMCQ 40

1.4.2 Les solistes et groupes invités 43

1.4.3 Les salles de concert 45

1.5 La programmation 48

1.5.1 Les années Garant (1966-1986) 48

1.5.2 Les années Tremblay (1986-1988). 67

1.5.3 Les années Boudreau (1988 à 2006) 72

1.6 Conclusion 84

CHAPITRE 2
LES ÉVÉNEMENTS DU NEUF (1978-1990) : À CONTRE-COURANT 89

2.1 Reformuler le concert en créant l'événement 95
2.2 Une programmation éclectique 97
2.2.1 La première saison (1978-1979) 100
2.2.2 Élargir les horizons esthétiques (1979-1987) 107
2.2.3 La fin d'une époque (1987-1990) 125
2.2.4 Les événements sous influence ? 129
2.3 L'institutionnalisation 133
2.4 Les limites des Événements du Neuf 136

CHAPITRE 3
L'ENSEMBLE CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1987-) 139

3.1 Remarques préliminaires 141
3.2 Les années d'apprentissage au Conservatoire (1987-1990) 142
3.2.1 Véronique Lacroix, cheffe d'orchestre 142
3.2.2 Les premiers concerts étudiants 143
3.3 L'organisation de l'ECM (1990-2006) 145
3.3.1 La structure administrative 145
3.3.2 L'ensemble en résidence du Conservatoire 148
3.3.3 L'ensemble musical de l'ECM 149
3.4 Les axes de programmation 151
3.4.1 La direction artistique 151
3.4.2 Les « Concerts thématiques » 152
3.4.3 Le concours de composition 169
3.4.4 Les concerts multidisciplinaires 180
3.4.5 Les concerts-échanges 189
3.5 Conclusion 190

CHAPITRE 4
LE NOUVEL ENSEMBLE MODERNE (1989-) 195

4.1 Le fonctionnement du Nouvel Ensemble moderne 198
4.2 La vision artistique 204
4.2.1 « Prendre le temps » 204
4.2.2 Les axes de programmation 207
4.3 Le répertoire 209
4.3.1 S'inscrire dans une perspective historique 209
4.3.2 Les « classiques contemporains » 213
4.3.3 Les créations 218
4.3.4 Les concerts du NEM 223

4.3.5 Le Forum international des jeunes compositeurs 231
4.3.6 MusMix : une brève incursion en musique mixte 235
4.4 Conclusion 238

CONCLUSION 241
5.1 L'apport de chacune des sociétés de concert 242
5.2 Un coup d'œil global sur la programmation des sociétés à l'étude 250

BIBLIOGRAPHIE 259
1 Sources primaires 259
1.1 Archives publiques et privées 259
1.2 Sources imprimées 259
1.3 Autres sources 263
2 Sources secondaires 264
2.1 Ouvrages et articles sur la musique 264
2.2 Ouvrages et articles sur l'histoire du Québec et du Canada 278
2.3 Ouvrages et articles sur la sociologie de la musique 278
2.4 Ouvrages et articles sur les politiques culturelles 281
2.5 Revues, journaux et magazines consultés 283
2.6 Ressources électroniques 284
2.7 Discographie 284

LISTE DES FIGURES ET DES TABLEAUX

LISTE DES FIGURES

Figure 1	Revenus de la SMCQ ($) entre 1966 et 2000	35
Figure 2	Rapport entre les sources de revenus (%) de la SMCQ entre 1966 et 2000	36
Figure 3	Assistance aux concerts de la SMCQ entre 1988 et 1999	39

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1	Chronologie musicale des années 1960	13
Tableau 2	Compositrices et compositeurs membres du conseil d'administration de la SMCQ depuis 1966	22
Tableau 3	Présidentes et présidents du conseil d'administration de la SMCQ depuis 1966	23
Tableau 4	Directions administratives/générales de la SMCQ depuis 1966	24
Tableau 5	Membres du comité de programme de la SMCQ depuis 1966	31
Tableau 6	Compositeurs les plus joués à la SMCQ entre 1966 et 1971	49
Tableau 7	Compositrices et compositeurs les plus joués à la SMCQ entre 1971 et 1986	55
Tableau 8	Compositeurs les plus joués à la SMCQ entre 1988 et 2006	75
Tableau 9	Chronologie musicale des années 1970	89
Tableau 10	Liste des participantes et des participants à la Tribune nationale des jeunes compositeurs des Événements du Neuf	123
Tableau 11	Chronologie musicale des années 1980	139
Tableau 12	Liste des membres du conseil d'administration de l'ECM (1991-2006)	146

Tableau 13	Les « Concerts thématiques » de l'ECM (1987-2006)	156
Tableau 14	Liste des participantes et des participants au concours de composition de l'ECM	173
Tableau 15	Chronologie musicale des années 1990 et 2000	195
Tableau 16	Audition d'œuvres classiques comporaines au NEM (1989-2006)	210
Tableau 17	Les 20 compositeurs les plus joués par le NEM (1989-2006)	215
Tableau 18	Créations et premières auditions montréalaises au NEM (1989-2006) réparties par concert	218
Tableau 19	Liste des participantes et des participants à Forum (1991-2004)	232
Tableau 20	Liste des participantes et des participants à MusMix (2002-2006)	236
Tableau 21	Synthèse du répertoire de la SMCQ, des Événements du Neuf, de l'ECM et du NEM	252

ABRÉVIATIONS

ECM	Ensemble contemporain de Montréal
NEM	Nouvel Ensemble moderne
SMCQ	Société de musique contemporaine du Québec
CAC	Conseil des arts du Canada
CALQ	Conseil des arts et des lettres du Québec
CAM	Conseil des arts de Montréal
CMC	Centre de musique canadienne
MACQ	Ministère des Affaires culturelles du Québec
SRC	Société Radio-Canada

REMERCIEMENTS

Ce livre est une version remaniée et mise à jour de ma thèse intitulée *Institutions et création musicale à Montréal de 1966 à 2006 : histoire et orientations artistiques de la Société de musique contemporaine du Québec, des Événements du Neuf, du Nouvel Ensemble moderne et de l'Ensemble contemporain de Montréal*, soutenue en novembre 2013 à l'Université de Montréal pour un doctorat en musicologie. Il doit beaucoup à mes deux directeurs de recherche, Michel Duchesneau et Jean Boivin, professeurs respectivement à l'Université de Montréal et à l'Université de Sherbrooke. Je tiens à les remercier pour leur confiance, leur soutien et leurs conseils judicieux et constructifs qui m'ont permis de mener à bien ce projet. Leur connaissance intime du milieu de la musique contemporaine au Québec a été d'un précieux ressort.

La réalisation d'une telle étude n'aurait pas été possible sans l'aide inestimable de nombreuses personnes qui m'ont donné accès à leur savoir et à leur mémoire. J'exprime ma gratitude à Marie-Thérèse Lefebvre qui a gentiment accepté de répondre aux questions qui se sont posées en cours de rédaction. Merci à Gilles Tremblay ainsi qu'à Réjean Beaucage de m'avoir entretenue sur le projet originel de la SMCQ. J'aimerais également souligner l'importance dans ma démarche des gens qui œuvrent au sein des organismes musicaux et qui m'ont donné accès à leurs archives : Walter Boudreau, Pierrette Gingras, Noémie Pascal, Aïda Aoun et Jacques Cabana de la SMCQ ; Véronique Lacroix et toute l'équipe de l'ECM ; Lorraine Vaillancourt, Julie Bréhéret et Alain Beauchesne du NEM. Monique Voyer, archiviste au Service de la gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal, a également été une collaboratrice très utile en ce qui a trait à la recherche dans le fonds des Événements du Neuf.

Cette recherche a été réalisée grâce au soutien financier du Conseil de recherches en sciences humaines, de la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université de Montréal, de la Fondation Desjardins et des administrateurs du fonds Maryvonne Kendergi, dont la donatrice est un modèle d'investissement personnel dans le milieu de la musique contemporaine au Québec. Enfin, je tiens à remercier mon époux Eric, mes amis Sophie et Serge et mes proches qui m'ont donné l'énergie nécessaire à l'accomplissement de ce projet.

Lévis, le 30 novembre 2018

Loin de se dérouler dans l'élément pur de l'idée,
le devenir de la musique développe sa dynamique,
il enracine ses postulations et ses formes
dans une expérience sociale
dont il symbolise les institutions et les conflits.

Hugues Dufourt, *Musique, pouvoir, écriture*,
Paris, Christian Bourgois, 1991, p. 11

INTRODUCTION

Véritables moteurs pour la création et la diffusion de la musique contemporaine au Québec, la Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ[1]), les Événements du Neuf, l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM) et le Nouvel Ensemble moderne (NEM) ont présenté plus de 500 concerts à Montréal entre 1966 et 2006. Il ressort de la programmation de ces quatre sociétés de concerts des événements musicaux originaux : concerts-hommages dédiés à l'œuvre d'un compositeur en particulier, spectacles multidisciplinaires avec vidéo, danse, mise en scène ou décor, opéras, cafés-concerts ou cabarets, ateliers de compositions, concours et festivals. Par ailleurs, pour célébrer le changement de millénaire, un projet grandiose a été réalisé par la SMCQ en partenariat avec quatorze autres organismes musicaux de Montréal, dont l'ECM et le NEM. La *Symphonie du millénaire* jouée le 3 juin 2006 à l'oratoire Saint-Joseph est une œuvre collective de dix-neuf compositeurs et compositrices[2] dont la réalisation a été rendue possible grâce à la synergie du milieu québécois de la musique contemporaine. Cependant, en dehors de cette collaboration exceptionnelle, il demeure que, devant la complexité du milieu musical, il est difficile d'établir un véritable consensus, car chaque société affiche des orientations esthétiques particulières. En retraçant l'histoire de ces organismes, en suivant leur évolution et en analysant la liste des concerts, on peut dégager les principaux courants musicaux de l'époque et comprendre certains mécanismes d'évolution

1. Pour des questions d'espace, nous utiliserons systématiquement les acronymes des sociétés musicales après en avoir énoncé le nom complet. Il est possible de se référer à la section abréviation pour la liste complète.

2. Voir le numéro que la revue *Circuit, musiques contemporaines* a consacré à la Symphonie du millénaire (2001, vol. 11, nº 3, en particulier l'avant-propos de Michel Duchesneau, p. 5-9).

des genres, des styles et des nouvelles formes d'expression. Étudier l'activité de ces quatre sociétés montréalaises, c'est aborder une nouvelle dimension de l'histoire de la musique contemporaine au Québec et de ses principaux diffuseurs.

L'étude qui s'amorce ici est née d'une conviction profonde que les sociétés de musique contemporaine sont des actrices fondamentales du milieu musical. Puisque celui-ci est structuré par secteur de spécialité, il est essentiel que des institutions vouées à la musique contemporaine existent, car elles servent à la fois de médiateur entre le public et les créateurs et de catalyseur d'événements artistiques marquants. On pourrait même risquer une analogie avec le concept d'écosystème pour décrire l'interaction durable qui existe en musique contemporaine entre les artistes, les publics et les institutions. Ainsi, le compositeur et musicologue Hugues Dufourt souligne « qu'une création authentique ne peut plus être aujourd'hui une aventure solitaire et qu'elle présuppose le soutien institutionnel de la recherche musicale[3] ». Mais comment préciser le rôle et l'action des sociétés québécoises de musique contemporaine par rapport à l'ensemble du milieu ? En fait, c'est par leurs activités de diffusion en concert que les organismes participent à la vitalité et au développement de la musique contemporaine. Ainsi, l'étude des organismes sous l'angle de la programmation musicale permettra non seulement de retracer les tendances musicales dominantes au Québec pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, mais aussi de saisir l'importance des sociétés de concert pour la création musicale.

1 CONTRIBUTION À UNE HISTOIRE DE LA MUSIQUE CONTEMPORAINE AU QUÉBEC

Le développement de la musique contemporaine au Québec, pendant la seconde moitié du XX^e siècle, est tributaire de l'ensemble des interrelations entre les artistes, les publics et les institutions. De nombreux facteurs ont favorisé l'émergence et la reconnaissance du statut de musicien professionnel et de musicienne professionnelle en diversifiant les lieux et les occasions de créativité et d'échanges artistiques et en améliorant les

3. Hugues Dufourt, *Musique, pouvoir et écriture*, Paris : Christian Bourgois, 1991, p. 11.

conditions de formation et de développement de carrière : la fondation d'établissements francophones d'enseignement supérieur de la musique, la mise sur pied d'organismes gouvernementaux soutenant la diffusion et la création artistiques, la législation sur le statut de l'artiste ainsi que la construction d'infrastructures de diffusion et de préservation des œuvres et le regroupement des artistes en communauté de pairs. C'est dans la foulée de ces transformations sociales et culturelles, en 1966, qu'est créée la SMCQ, première société de musique contemporaine au Québec. Comme nous le verrons, la SMCQ et les autres organismes qui vont éclore au cours des décennies suivantes ont pour principal objectif la programmation des œuvres nouvelles. Un tel objectif confère à ces sociétés un rôle crucial. Au moyen de concerts, de tournées, d'enregistrements, elles se sont donné le mandat de diffuser essentiellement le répertoire contemporain, c'est-à-dire la musique postérieure à la Seconde Guerre mondiale et les nouvelles œuvres, mais aussi les œuvres datant de la première moitié du XX^e^ siècle, celles qui sont devenues des « classiques » au fil du temps. Les activités organisées par ces sociétés de concerts répondent à la fois à un désir de conservation et de diffusion de certaines œuvres déjà existantes et à la création de musiques nouvelles.

Le contexte historique menant à la création des premiers organismes voués à la musique contemporaine au Québec et le nœud complexe d'interactions qui s'opèrent par chacun d'eux avec le monde musical méritent une étude plus approfondie. L'étude des modalités de fonctionnement des organismes – des structures administratives à la programmation des concerts – nous a semblé un angle d'approche intéressant. Pour être plus précise, la question centrale qui a guidé nos travaux se résume ainsi : le milieu musical québécois étant un espace en mutation constante compte tenu de son dynamisme et des enjeux politiques, économiques, identitaires et esthétiques qui le traversent, quel est le rôle des sociétés de concert dans l'orientation et le développement d'un répertoire de musique contemporaine ? Comment la SMCQ, les Événements du Neuf, l'ECM et le NEM s'intègrent-ils au milieu musical québécois tout en conservant leur identité artistique propre ? Quelles conclusions peut-on tirer de l'étude de la programmation ?

La première étape de cette recherche est une mise en contexte historique de la SMCQ, des Événements du Neuf, de l'ECM et du NEM. Ainsi,

nous nous intéresserons à la fondation de ces sociétés, au type d'activités musicales et extramusicales qu'elles proposent, ainsi qu'au fonctionnement administratif. Ce travail préliminaire a pour objectif général de situer les organismes par rapport à l'histoire musicale du Québec pendant la seconde moitié du XX^e^ siècle et de mettre en lumière le rôle important des sociétés de concert au cœur du milieu musical, c'est-à-dire l'organisation des saisons artistiques, l'élaboration des modalités de diffusion musicale, la définition des principales orientations esthétiques du répertoire de musique contemporaine, la professionnalisation et la formation spécialisée des interprètes et le développement du public amateur de musique contemporaine. Pour autant, cette étude ne se limite pas à constituer une histoire de ces quatre sociétés. Après avoir dépouillé cette somme considérable d'informations, la seconde étape consiste à établir un « catalogue des concerts ». Il s'agit de la liste la plus exhaustive possible qu'il nous a été possible de réaliser de tous les concerts donnés à Montréal par les quatre sociétés à l'étude. On y trouve les coordonnées de chaque événement (date, lieu, titre), les noms des compositeurs et des compositrices et les titres des œuvres, l'instrumentation et les interprètes. Cet inventaire des concerts présentés à Montréal sera un précieux outil d'analyse esthétique et critique des musiques entendues dans cette ville et permettra, notamment, de mettre au jour le lien entre l'essor de la musique contemporaine et les orientations artistiques de chaque société.

Les sociétés de concert sont de puissants diffuseurs de la création musicale renvoyant une image révélatrice des genres et des styles musicaux en évolution. Ainsi, une fois posées les balises historiques pour chaque société, notre premier objectif particulier sera de dégager des tendances esthétiques qui leur sont propres. Notre second objectif particulier sera d'éclairer la question de l'influence des institutions sur les orientations esthétiques du milieu musical à travers l'activité de concert et de rendre compte des interactions menant à la constitution d'un répertoire de musique contemporaine. À cette dernière étape de la recherche, nous tenterons une synthèse des divers éléments réunis (faits historiques, programmation des concerts, choix esthétiques) afin de comprendre l'apport des sociétés retenues au milieu de la création musicale au Québec et de quelle façon elles l'ont modelé.

2 POUR UNE APPROCHE DE LA PROGRAMMATION MUSICALE

L'histoire de ces institutions que nous proposons prend appui sur les propositions théoriques et méthodologiques d'autres ouvrages importants, notamment l'étude de Jésus Aguila sur le Domaine musical (1953-1973)[4] – organisme parisien qui a servi de modèle à la SMCQ autant pour la programmation, l'exécution des œuvres que des moyens de financement. En effet, une caractéristique du Domaine musical qu'Aguila fait ressortir est la programmation des concerts en trois plans. Un plan de référence où l'on présente des œuvres du passé ayant une résonance actuelle, celles de Machaut, Dufay, Gabrieli, Gesualdo, Monteverdi, Dowland, Bach, Mozart, Beethoven. Un plan de connaissance où l'on tente de « classiciser » les compositeurs associés à la modernité du début du XX^e^ siècle tel Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartók, Schoenberg, Berg, Webern, Ives et Varèse. Enfin, un plan de recherche qui deviendra rapidement la préoccupation première du Domaine : il s'agit des premières auditions, lesquelles s'inscrivent dans une perspective historique puisqu'elles sont mises en contexte lorsqu'elles sont associées à des œuvres anciennes ou classiques. L'objectif ultime est de faire de ces œuvres de nouveaux « classiques ». Comme nous le verrons plus loin, au Québec, les directions ou comités artistiques de la SMCQ, des Événements du Neuf, de l'ECM et du NEM reprendront ces trois plans – et plus particulièrement ceux de connaissance et de recherche – lorsqu'ils concevront leur programmation musicale. Il sera donc particulièrement intéressant d'examiner les efforts mis en œuvre par les quatre sociétés montréalaises pour constituer un répertoire de musique contemporaine proprement québécois.

À l'instar d'Aguila, nous souhaitons examiner en détail le fonctionnement des sociétés québécoises en ce qui a trait à la programmation pour dégager des orientations artistiques privilégiées. Le catalogue des concerts de la SMCQ, des Événements du Neuf, de l'ECM et du NEM, que l'on retrouvera en ligne[5], permettra de comparer les programmations

4. Jésus Aguila, *Le Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris : Fayard, 1992.

5. Le catalogue des concerts est intégré au Répertoire de la vie musicale en pays francophone : www.vm.oicrm.org, consulté le 22 juin 2019.

des quatre sociétés de concert d'après un modèle analytique appliqué tout au long de l'étude. En effet, bien que nous ayons tenté d'établir le plus précisément possible les programmes des sociétés de concert, il nous est apparu peu utile de faire une analyse détaillée de chacun des concerts. Bien que chaque institution ait des particularités lui permettant de développer sa propre personnalité et de se différencier des autres, l'analyse portera sur les grands axes de programmation communs aux quatre sociétés à l'étude pour faire ressortir les tendances esthétiques véhiculées par la SMCQ, les Événements du Neuf, l'ECM et le NEM. Grâce au modèle d'analyse, il sera possible de répondre à la problématique initiale de cette étude qui est de cerner le rôle que jouent les organismes de concert dans l'élaboration d'un répertoire d'œuvres de musique contemporaine au Québec.

3 PRINCIPALES SOURCES UTILISÉES

Cette étude s'appuie sur une documentation relativement riche et variée. La consultation des archives de la SMCQ, de l'ECM, du NEM et des Événements du Neuf a permis de colliger l'essentiel des informations nécessaires à la réalisation de cette étude. Les archives des organismes encore actifs ont été consultées dans leurs locaux respectifs et, dans le cas de la SCMQ, également à la Bibliothèque et Archives nationales du Québec. En ce qui concerne les Événements du Neuf, les archives sont déposées au Service de gestion de documents et des archives de l'Université de Montréal. Ces archives comprennent de nombreux documents relatifs au fonctionnement administratif et à la programmation de la société. Nous regrettons cependant l'absence de comptes rendus des réunions de programmation des comités ou des directeurs artistiques, ce qui aurait facilité la compilation de données sur le processus de sélection des œuvres et des compositeurs. Nous avons tenté de pallier le problème par une lecture attentive des textes de présentation des concerts rédigés par les directions artistiques ou les membres du conseil de direction. Ces brefs écrits renferment souvent des informations précises sur le contexte de production et de diffusion des concerts et, dans ce sens, constituent une source non négligeable d'informations.

La consultation des programmes imprimés de saison et de chacun des concerts a permis la constitution d'un catalogue complet et, au mieux

de nos connaissances, fidèle des œuvres commandées et jouées par chaque société. Si les concerts de la SMCQ sont déjà inventoriés sur le site Internet de la société, il n'en est pas tout à fait de même pour les autres organismes : l'ECM et le NEM présentent sur leur site respectif une section d'archives qui remontent aux années les plus récentes de leur activité. Quant aux concerts des Événements du Neuf, ils sont ici répertoriés pour la première fois. Dans le cas de la SMCQ, la comparaison entre les programmes de concert imprimés et les informations affichées sur leur site Internet nous a permis de déceler certaines erreurs ou imprécisions qui, depuis, ont été corrigées.

Les archives renferment également plusieurs centaines d'articles (comptes rendus et critiques de journaux). Ces inestimables revues de presse démontrent que la presse musicale a couvert, au moins dans une certaine mesure, les événements organisés par les quatre sociétés : l'étude des coupures de presse nous a, en effet, permis de définir l'image des sociétés véhiculée à la fois par ses partisans et ses détracteurs. Cependant, toutes les coupures de presse n'ont pas nécessairement été conservées dans les archives et il semble que de nombreux concerts n'ont pas été couverts par les principaux médias écrits, ce qui limite notre commentaire[6].

Plusieurs témoignages inédits complètent cette documentation imprimée. En effet, des entretiens (effectués par courriel, par téléphone ou par vidéoconférence) ont été réalisés auprès des directions artistiques des quatre organismes. Chaque entretien était personnalisé. Il s'agissait surtout de préciser des coordonnées des événements de l'organisme (lieux, dates, noms des participants), surtout lorsque les programmes de concert étaient manquants, et d'obtenir quelques éclaircissements sur certaines contradictions entre les sources écrites. Certaines rencontres avec des actrices et des acteurs du milieu, qui n'ont pas hésité à nous entretenir de leur cheminement personnel – récit souvent enrichi d'anecdotes –, ont permis de faire la lumière sur bien des zones qui restaient obscures quant aux circonstances entourant la fondation des sociétés, les ententes

6. De façon générale, les coupures n'ont pas été prélevées par les sociétés concernées en pensant au futur travail du musicologue, de l'historienne ou du documentaliste. Ainsi, les informations essentielles pour l'organisme (titre du journal et de l'article, nom de l'auteur et date de parution) ont été soigneusement découpées avec le texte des articles, mais les numéros de page sont le plus souvent manquants. C'est pourquoi ils ne seront pas indiqués dans les références bibliographiques.

de résidence dans les institutions d'enseignement ou encore le rôle de la direction artistique. Ces témoignages constituent ainsi une source nouvelle et particulièrement intéressante qui complète la documentation archivistique recueillie. Les faits pouvaient souvent être vérifiés auprès d'autres sources et les oublis et trous de mémoire étaient généralement compensés par les souvenirs d'une acuité étonnante de certains autres témoins. Il faut cependant relativiser les jugements et les constats qui se dégagent des entretiens puisque la majorité des personnes interrogées sont encore actives dans le milieu. La discrétion de certains témoins sur leurs relations interpersonnelles a pu les inciter à certaines réserves.

Les biographies consacrées aux artisanes et aux artisans du milieu, que leurs actions relèvent de la composition, de l'interprétation ou de l'animation de la vie musicale, ont également été une précieuse source d'informations. Parmi les principales biographies consultées, nommons d'abord celles des membres fondateurs de la SMCQ : les ouvrages que Louise Bail a rédigés sur Jean Papineau-Couture (1916-2000)[7] et Maryvonne Kendergi (1915-2011)[8], celui de Cécile Huot sur Wilfrid Pelletier (1896-1982)[9] et l'ouvrage de Marie-Thérèse Lefebvre consacré à Serge Garant (1929-1986)[10]. Ces ouvrages contiennent de très utiles renseignements sur les réseaux intellectuels et sur la dynamique du milieu musical.

Les revues musicales *Circuit, musiques contemporaines*, *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique* (anciennement *Les Cahiers de l'ARMUQ*), *Intersections* (autrefois la *Revue de musique des universités canadiennes / Canadian University Music Review*), *Sonances* et les *Cahiers canadiens de musique* sont toutes des publications que nous avons consultées avec attention. Elles renferment des articles qui, même s'ils n'ont pas l'ampleur des monographies évoquées ci-dessus, forment un bassin d'informations non négligeable. Ainsi, la plupart de ces revues ont consacré un numéro spécial à la mémoire de Serge Garant,

7. Louise Bail Millot, *Jean Papineau-Couture : la vie, la carrière et l'œuvre*, LaSalle (Qc) : Éditions Hurtubise HMH, 1986.

8. Louise Bail, *Maryvonne Kendergi : la musique en partage*, Montréal : Éditions Hurtubise HMH, 2002.

9. Cécile Huot, *Wilfrid Pelletier : un grand homme, une grande œuvre*, Montréal : Guérin, 1996.

10. Marie-Thérèse Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal : Louise Courteau, 1986.

traçant les grandes lignes d'une carrière intimement liée à l'histoire de la SMCQ dont il fut l'un des fondateurs et directeur artistique de 1966 à 1986[11]. Le contenu de plusieurs articles relève davantage de souvenirs[12], mais certains renferment des informations utiles sur la SMCQ. Un autre pilier de la SMCQ, Gilles Tremblay, a également fait l'objet de nombreux textes rédigés ou édités par Marie-Thérèse Lefebvre[13]. D'autres études se révèlent d'une valeur appréciable. C'est le cas, par exemple, de l'article de Johanne Rivest sur la Semaine internationale de musique actuelle[14]. Aussi, dans la revue *Circuit, musiques contemporaines*, retenons le numéro dédié au Festival Montréal/Nouvelles Musiques[15] ainsi que les contributions de Nicolas Gilbert sur le Forum 2002 du Nouvel Ensemble moderne[16] et de Dominique Olivier qui a rédigé cinq comptes rendus des saisons montréalaises de musique contemporaine entre 1990 et 1995[17].

---

11. C'est le cas des *Cahiers de la SQRM*, vol. 1, nos 1-2, 1997 ; de *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, no 2, 1996 ; et de la *Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review*, vol. 7, 1986.

12. Par exemple, le dossier à la mémoire de Garant constitué par Marcelle Guertin pour la *Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review* (vol. 7, 1986) renferme les témoignages de Gabriel Charpentier, André Prévost, Bruce Mather, John Rea, Jean Papineau-Couture, François Morel, Gilles Tremblay et d'autres encore. Ces contributions intimes et souvent émouvantes nous en apprennent beaucoup sur la personnalité de Garant, mais ne rapportent pas de faits historiques sur la SMCQ.

13. Voir les numéros spéciaux consacrés à Tremblay par la revue *Circuit, musiques contemporaines,* vol. 5, no 1 « Gilles Tremblay : réflexions », vol. 6, no 1 « Tremblay / Varèse / Messiaen » et vol. 20, no 1 « Gilles Tremblay, ou le plain-chant contemporain » ; et par *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 12, nos 1-2 ; ainsi que l'article « Le compositeur Gilles Tremblay : un artiste croyant et engagé », *Les Cahiers des Dix*, vol. 64, 2010, p. 83-120.

14. Johanne Rivest, « La représentation des avant-gardes à la Semaine internationale de musique actuelle (Montréal, 1961) », *Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 19, no 1, 1998, p. 50-68.

15. Michel Duchesneau, dir., *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, no 2, 2004.

16. Nicolas Gilbert, « Le Forum 2002 du NEM », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 13, no 3, 2003, p. 97-102.

17. Dominique Olivier, « Montréal : portrait d'une saison hybride (1990-1991) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 2, nos 1-2, 1991, p. 163-177 ; Dominique Olivier, « Montréal (1991-1992) : vigueur accrue ou derniers soubresauts d'une civilisation ? », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 3, no 2, 1993, p. 81-97 ; Dominique Olivier, « Saison 1992-1993 : l'année de la nostalgie », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 5, no 1, 1994, p. 79-99 ; Dominique Olivier, « Saison 1993-1994 : le développement de l'individualisme, première conséquence du désengagement », Circuit, musiques contemporaines, vol. 6, no 1, 1995, p. 65-80 ; Dominique Olivier, « Montréal (1994-1995) : l'accessibilité comme nouveau critère esthétique », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, no 1, 1996, p. 93-109.

Néanmoins, jusqu'à ce jour, aucune étude d'importance n'a été consacrée précisément à la programmation des sociétés de musique contemporaine québécoises. Dans ce contexte, cet ouvrage semble d'autant plus pertinent parce qu'il contribuera de façon originale à l'avancement de la recherche sur la musique et la vie musicale du Québec par l'envergure de la synthèse que nous souhaitons réaliser.

Créée pour que les compositeurs et les compositrices québécois disposent d'une association leur permettant de se manifester dans des conditions propices, la SMCQ devient, à bien des égards, le modèle pour les sociétés qui voient le jour ensuite, par exemple les New Music Concerts fondés en 1971 à Toronto par Norma Beecroft (née en 1934) et Robert Aitken (né en 1939). Dans le premier chapitre, nous verrons notamment comment le directeur artistique de la SMCQ, Serge Garant, a joué un rôle de premier plan dans la défense d'un répertoire de musique contemporaine, la formation des interprètes et l'éducation des auditeurs.

Puis, revendiquant l'accès public à un répertoire plus large et éclaté, aux œuvres nouvelles de tous les styles, de toutes les nations, Lorraine Vaillancourt (née en 1947), José Evangelista (né en 1943), Claude Vivier (1948-1983) et John Rea (né en 1944) fondent les Événements du Neuf à Montréal à la fin de l'année 1978. Parallèlement, ils proposent un nouveau mode de présentation des œuvres en concert que nous décrirons plus en détail dans le deuxième chapitre.

Une décennie plus tard, le contraste entre les objectifs esthétiques des deux sociétés s'estompe. Comme on le verra, la programmation de la SMCQ et des Événements du Neuf montre, par exemple, une convergence vers le même type de répertoire. Par conséquent, les Événements du Neuf cherchent à réorganiser leur structure et à redéfinir leur mandat. La mise sur pied en 1989 du Nouvel Ensemble moderne résulte de cette réflexion, comme nous tenterons de le démontrer au chapitre quatre. On retrouve alors Lorraine Vaillancourt à la tête d'un ensemble de quinze interprètes installé en résidence à la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Le souci de se distinguer de la SMCQ est toujours présent et se reflète dans la volonté d'éduquer le public et les interprètes, par le biais de grands concerts annuels où sont rejouées les œuvres marquantes de la saison. Les jeunes compositrices et compositeurs y trouvent aussi leur compte avec des rencontres-ateliers auprès de personnes expérimentées

et ils sont encouragés à créer lors des stages estivaux au Domaine Forget et grâce à un concours international de composition.

Entre-temps, en 1987 Véronique Lacroix (née en 1963) fonde l'Ensemble contemporain de Montréal, une société de concerts centrée sur la diffusion des œuvres de la relève en composition, et à laquelle nous consacrerons le troisième chapitre de cette étude. En effet, l'ECM joue le rôle de découvreur de nouveaux talents en sollicitant la composition d'œuvres nouvelles. Avec certains d'entre eux, elle développe même une collaboration suivie en les réinvitant à participer à des projets de plus en plus ambitieux.

4 NOTE SUR LES TABLEAUX CHRONOLOGIQUES

Avant d'entamer la lecture des chapitres que nous venons de présenter brièvement, un mot s'impose sur les tableaux chronologiques qui les introduisent[18].

Il faut lire ces tableaux comme une contextualisation historique rattachant la SMCQ, les Événements du Neuf, l'ECM et le NEM à l'arrivée sur la scène musicale québécoise d'autres organismes voués à la musique contemporaine, à l'élaboration de politiques gouvernementales en matière de culture et à d'autres événements pertinents (publication, nomination, etc.). Des détails seront fournis sur certains éléments lorsque cela sera nécessaire à notre propos, sinon, nous nous contenterons de mentionner leur apparition. En évoquant ainsi les circonstances particulières dans lesquelles les quatre sociétés de concert à l'étude évoluent, nous souhaitons permettre au lectorat de mieux saisir leur importance pour le développement du milieu musical québécois. C'est aussi un moyen de mettre en lumière l'étroit réseau de relations entre les décisions artistiques et les facteurs extérieurs qui influencèrent la programmation de chaque société.

18. Ces tableaux ont été constitués principalement à partir de l'ouvrage de Marie-Thérèse Lefebvre et Jean-Pierre Pinson, *Chronologie musicale du Québec 1535-2004*, Québec : Septentrion, 2009.

Chapitre 1

LA SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE AU QUÉBEC[1]

TABLEAU 1 Chronologie musicale des années 1960

1960	Parution de Helmut Kallmann, *A History of Music in Canada 1534-1914*, Toronto : Toronto University Press, 1960. Il s'agit du premier ouvrage de synthèse sur l'histoire de la musique canadienne. La station CKVL-FM consacre 13 émissions aux compositeurs canadiens. Août : Conférence internationale des compositeurs, Stratford, Ontario. Août : Première audition de musique électroacoustique européenne commentée par Gilles Tremblay, Camp musical Orford. 14 novembre : Première audition de *Mouvement symphonique nº 1* de Roger Matton (1929-2004), Orchestre symphonique de Québec (OSQ), Françoys Bernier, dir. Dernière semaine de novembre : Création de la Semaine de la musique canadienne/Canadian Music Week, un festival national annuel parrainé par la Fédération canadienne des associations de professeurs de musique et qui offre, à compter de 1971, un prix de composition.
1961	Fondation du ministère des Affaires culturelles du Québec par le gouvernement libéral de Jean Lesage. 3 au 8 août : Semaine internationale de musique actuelle organisée par Pierre Mercure.

1. Une version préliminaire d'une partie de ce chapitre a été publiée dans un article intitulé « La Société de musique contemporaine du Québec : un modèle d'institutionnalisation de la musique de création au Québec (1966-1971) » paru dans *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique,* vol. 10, nº 1, 2008, p. 53-63.

1962	Gilles Tremblay est nommé professeur d'analyse et de composition (à partir de 1967) au Conservatoire de musique de Montréal. Il occupera ce poste jusqu'à sa retraite en 1997. 2 août : Olivier Messiaen et son épouse Yvonne Loriod présentent un programme d'œuvres pour piano et pour deux pianos du compositeur à la Comédie-Canadienne, Montréal.
1963	Jacques Hétu est nommé professeur de composition à l'Université Laval, puis à l'Université du Québec à Montréal en 1979. Création du Concours international de musique de Montréal. Ce concours offre un prix spécial au meilleur interprète d'une œuvre canadienne commandée et imposée à l'épreuve finale. Il deviendra en 2002 le Concours musical international de Montréal organisé par les Jeunesses musicales du Canada. 21 septembre : Ouverture de la Place des Arts, à Montréal. À cette occasion, on présente en première audition *Pièce concertante n° 5 (Miroir)* de Jean Papineau-Couture, Orchestre symphonique de Montréal, Wilfrid Pelletier, dir.
1964	Fondation du McGill Electronic Studio par István Anhalt. André Prévost est nommé professeur d'analyse et de composition à l'Université de Montréal. Parution de l'ouvrage d'Annette Lasalle-Leduc, *La vie musicale au Canada français*, Québec : ministère des Affaires culturelles, 1964. 22 novembre : Inauguration de la salle Claude-Champagne, à Montréal.
1965	Livre blanc sur la culture de Pierre Laporte. Série de 13 émissions radiophoniques, *Chronique de la vie musicale au Canada*, animée par Andrée Desautels à la SRC. Parution du premier numéro de la revue *Vie musicale* (1965-1971), éditée par le ministère des Affaires culturelles. Parution du premier numéro de la revue *Le Compositeur canadien* (aujourd'hui *Paroles & Musique*).
1966	Bruce Mather est nommé professeur d'analyse et de composition à la Faculté de musique de l'Université McGill, poste qu'il occupe jusqu'à sa retraite en 2001. Maryvonne Kendergi est nommée professeure à l'Université de Montréal. Fondation à Montréal du Groupe de rencontres musicales à l'instigation de Maryvonne Kendergi avec la collaboration de Serge Garant, Pierre Mercure et Josèphe Colle. Les activités cessent avec la création de la SMCQ. Fondation de la Société de musique contemporaine du Québec. 3 février : Télédiffusion par la SRC de l'opéra *Toi/Loving* de R. Murray Schafer (né en 1933), sous la direction de Garant, à l'émission *L'Heure du concert*, réalisée par Mercure.

1967	Avril à octobre : Exposition universelle de Montréal et célébrations soulignant le centenaire de la confédération canadienne et le 325e anniversaire de la fondation de Montréal. Serge Garant est nommé professeur d'analyse et de composition à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, poste qu'il occupe jusqu'à son décès. Fondation de l'Infonie (1968-1973) par Raoul Duguay et Walter Boudreau. Fondation du Quatuor de jazz libre du Québec, qui devient en 1973 le Quatuor de saxophones de l'Infonie (cessera en 1982). Début de la série radiophonique *Musique de notre siècle*, animée principalement par Serge Garant, de la SRC (jusqu'en 1985). Parution de la revue *Musicanada*, une publication du Centre de musique canadienne (1967-1970), puis du Conseil canadien de la musique (1976-1989). Parution de la revue *La Scène musicale* (1967-1990). Réalisation de la série discographique *Musique et musiciens du Canada* (17 disques) par la Commission canadienne du centenaire de la Confédération en collaboration avec RCA et la SRC.
1968	Début des Nocturnales, une série d'événements musicaux organisée par Marianne Manny et Robert Léonard pour faire connaître la Faculté de musique de l'Université de Montréal.
1969	Publication du rapport Rioux de la Commission d'enquête sur l'enseignement des arts au Québec. Début des Musialogues, une série de rencontres avec des compositeurs organisée et animée par Maryvonne Kendergi, à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, jusqu'en 1981. Fondation du groupe Informatique-Musique (1969-1975) à l'Université de Montréal par Jean-Marie Cloutier, Robert Léonard, Robert Dupuy, Alain Fortin et Denis Lorrain.

Les années 1960 correspondent à une époque d'effervescence intellectuelle et de changements propices à la réalisation des projets les plus novateurs soutenus par une économie prospère. On peut certainement compter comme un moment clé de cette période l'Exposition universelle de Montréal en 1967, année symbolique dans l'essor de la société québécoise et canadienne[2]. Le monde s'ouvrait à toute une génération de

2. La tenue de l'Exposition universelle correspondait au centenaire de la confédération canadienne, et plusieurs œuvres furent commandées à des compositeurs canadiens en vue

jeunes artistes qui, à bien des égards, fut privilégiée. Quant à la création musicale, elle s'est développée en concomitance avec la fondation de sociétés de concerts spécialisées. Au Québec, cela est particulièrement vrai puisque le système de soutien aux arts s'articule autour des institutions et plus précisément de ce que l'on appelle communément l'organisme culturel[3]. La Société de musique contemporaine du Québec (SMCQ) est la première à voir le jour dans ce contexte.

Fondée en 1966, la SMCQ est le premier organisme québécois permanent dédié à la diffusion de la musique contemporaine. En quarante ans d'activités, elle a présenté 273 concerts. Ce simple chiffre témoigne du fait que la société a contribué sans aucun doute – et continue de le faire – à l'essor des arts à Montréal en présentant les plus récentes compositions européennes, mais également un choix d'œuvres nouvelles de compositeurs québécois. Il s'agit donc d'une tribune d'importance pour les compositeurs québécois tels que Jacques Hétu, Serge Garant, Jean Papineau-Couture et Gilles Tremblay qui, sans ce soutien, n'auraient peut-être jamais entendu certaines de leurs œuvres en concert, car, même si d'autres organismes faisaient place à leurs œuvres[4], l'horizon de diffusion demeurait limité.

Dans ce chapitre, nous nous efforcerons de dégager et de décrire les grandes lignes du modèle que représente la SMCQ pour l'ensemble du milieu musical québécois. Après avoir exposé les circonstances entourant la fondation de la société, nous décrirons son fonctionnement administratif, car il servira d'exemple, ou de contre-exemple, quant à la diffusion et à la mise en valeur de la musique pour les organismes que

---

des festivités. Voir Jean Boivin et Patrick Hébert, « Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967 », *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 5, n^{os} 1-2, 2001, p. 75-90.

3. Les sites Internet des grands organismes subventionnaires tels que le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des arts de Montréal présentent de nombreux documents rendant compte de l'importance accordée aux organismes culturels : mandat, plans directeurs, programmes de subvention, guide de présentation des demandes, etc.

4. En guise d'exemple, l'Orchestre symphonique de Montréal a présenté en première audition *Pièce concertante n^{o} 3* de Papineau-Couture en 1959 et *Phrases II* de Garant en 1968. De ce dernier, l'Orchestre symphonique de Québec a également joué *Ouranos* en 1963.

nous aborderons subséquemment (les Événements du Neuf, l'Ensemble contemporain de Montréal et le Nouvel Ensemble moderne). Dans le même ordre d'idées, nous nous intéresserons au financement de la société et aux conditions d'exécution des œuvres, deux paramètres qui auront leur importance lorsque viendra le temps d'élaborer une programmation musicale des concerts. Le contenu des concerts fera l'objet d'une analyse en fonction des paramètres établis en introduction.

1.1 LA FONDATION

Selon les musicologues Sophie Galaise et Johanne Rivest, c'est la Semaine internationale de musique actuelle organisée par Pierre Mercure (1927-1966) du 3 au 8 août 1961 à Montréal qui a « ouvert la voie à la fondation de la SMCQ[5] ». En effet, il y a lieu de penser que Mercure aspire à poursuivre l'expérience et à la réitérer de façon régulière afin de poursuivre le développement du milieu musical d'avant-garde canadien sur le plan des techniques d'écriture et des nouvelles technologies pour qu'il puisse se comparer à ce qui se fait en Europe et aux États-Unis[6]. Comme le souligne Johanne Rivest, Wilfrid Pelletier (1896-1982) étant alors directeur du Service de la musique du ministère des Affaires culturelles du Québec, Mercure lui propose diverses idées de concerts de musique contemporaine et d'ébauches de programmation pour un ensemble de chambre[7].

Enthousiasmé par le projet, Pelletier[8] organise dès le printemps 1964 quelques rencontres à Montréal avec des personnalités clés du milieu :

5. Sophie Galaise, « Serge Garant, directeur de la Société de musique contemporaine du Québec (1966-1986) », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, nos 1-2, 1997, p. 41-54.

6. Voir Jocelyn Rondeau et Jean-Robert Sansregret, « Compositeur canadien : Pierre Mercure », *L'Estudiant* (Séminaire de Joliette), décembre 1960, p. 6-7.

7. Johanne Rivest, « La représentation des avant-gardes à la Semaine internationale de musique actuelle (Montréal, 1961) », *Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review*, vol. 19, no 1, 1998, p. 63.

8. En 1961, Pelletier est mandaté par Georges-Émile Lapalme, ministre des Affaires culturelles de 1960 à 1964, pour faire des recommandations au gouvernement québécois par l'entremise d'une commission royale d'enquête sur l'enseignement. « Pelletier s'empresse alors de préconiser la création d'une société pour promouvoir la musique actuelle (Johanne Rivest, « L'Orchestre symphonique de Montréal et ses rapports avec la création musicale contemporaine », *Les Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique*

Pierre Mercure, Jean Papineau-Couture[9] (1916-2000), alors président de la Ligue canadienne des compositeurs, et Jean Vallerand[10] (1915-1994), secrétaire général du Conservatoire de musique du Québec à Montréal. Pendant les deux années qui suivront, les musiciens élaborent leur projet de société de musique contemporaine. À ce stade, Pierre Mercure est pressenti comme directeur musical. Cependant, à la suite de son décès accidentel en janvier 1966, Serge Garant est invité à prendre la relève.

Des premières discussions du comité fondateur résulte un rapport intitulé *Pour une politique musicale au Québec*[11]. La page-titre du document original porte la mention suivante :

> Le rapport que voici, consacré à la mise sur pied d'une Société de musique contemporaine, a été établi par le directeur du Service de la musique avec le précieux concours du regretté Pierre Mercure qui avait lui-même recueilli les conseils d'éminents compositeurs. Voici ce qu'écrivait Pierre Mercure quelques jours avant sa tragique disparition :
>
> « PIERRE BOULEZ, compositeur et chef d'orchestre français, directeur du Domaine musical à Paris et BRUNO MADERNA, compositeur et chef d'orchestre italien, directeur de l'Ensemble de Cologne et des concerts de Darmstadt, ont participé à l'élaboration de ce projet de fondation d'un ensemble instrumental consacré à

au Québec, nº 17, 1996, p. 15) ». Grâce à son aide, la SMCQ reçoit une subvention de démarrage du ministère des Affaires culturelles du Québec (Programme du deuxième concert de la SMCQ, 16 février 1967, p. 1, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec).

9. Compositeur et pédagogue, Jean Papineau-Couture sera le doyen de la Faculté de musique de l'Université de Montréal de 1968 à 1973. Une imposante monographie lui a été consacrée. Voir Louise Bail Millot, *Jean Papineau-Couture : la vie, la carrière et l'œuvre*, LaSalle : Éditions Hurtubise HMH, 1986.

10. Compositeur, professeur, administrateur et critique musical, Jean Vallerand a eu une importante carrière journalistique. Il a écrit pour les journaux *Le Canada* (1941-1946), *Montréal-Matin* (1948-1949), *Le Devoir* (1952-1961), *Le Nouveau Journal* (1961-1962) et *La Presse* (1962-1966). Vallerand cumule les fonctions d'enseignant et de secrétaire général du Conservatoire de musique de Montréal de 1942 à 1963. Il sera le directeur de l'établissement de 1971 à 1978. Entre-temps, il travaille à divers projets pour le ministère des Affaires culturelles du Québec. Voir Marie-Thérèse Lefebvre, *Jean Vallerand et la vie musicale du Québec, 1915-1994*, Montréal : Méridien, 1996.

11. Le document n'est pas daté, mais il doit avoir été rédigé à la fin de 1965 ou au début de 1966.

> la musique contemporaine, et leurs conseils en ont guidé la rédaction. » P.M.[12]

Nous aurons l'occasion de discuter ultérieurement des liens qui unissent la SMCQ aux ensembles européens et plus particulièrement au Domaine musical. Concentrons-nous à présent sur le contenu de ce document fondateur qui a connu quelques modifications. D'abord, lors de la réunion du 9 mars 1966, Wilfrid Pelletier, Maryvonne Kendergi, Hugh Davidson, Serge Garant et Jean Papineau-Couture décident d'enlever le commentaire inscrit par Pierre Mercure sur la page frontispice du document et de le remplacer par une note qui n'implique aucune filiation :

> Le rapport que voici consacré à la mise sur pied d'une Société de musique contemporaine a été établi par le directeur du Service de la musique avec le précieux concours du regretté Pierre Mercure et de Maryvonne Kendergi, Hugh Davidson, Serge Garant, Jean Papineau-Couture et Jean Vallerand[13].

Le rapport se poursuit avec l'énoncé de la mission de l'organisme qui est de « a) faciliter la création et la diffusion d'œuvres nouvelles ; b) de favoriser les échanges d'œuvres de créateurs et d'interprètes avec l'étranger ; c) de développer la compréhension du fait musical contemporain ; et d) de situer notre nouvelle musique dans le contexte du monde musical actuel[14] ».

Cet énoncé devait se concrétiser par les cinq buts suivants :

> a) la fondation d'un Ensemble de Musique Contemporaine, ensemble permanent dont le but serait de préparer et donner des concerts publics de musique actuelle – tant à Montréal qu'à Québec et dans les principaux centres urbains de la Province ; ces concerts pourraient éventuellement être radiodiffusés ou télévisés ; b) des commandes d'œuvres aux compositeurs du Québec et du Canada en vue d'exécutions publiques par la Société ; c) la présentation de concerts donnés par des artistes invités ; d) des rencontres, colloques, congrès, etc. – avec des artistes d'autres pays, compositeurs,

12. *Pour une politique musicale au Québec,* Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

13. *Ibid.*

14. *Ibid.*

> interprètes, critiques… ; e) la publication d'un BULLETIN D'INFORMATION[15], envoyé aux membres et comportant un minimum de documentation sur les œuvres et les compositeurs[16].

Cependant, les objectifs inscrits sur les lettres patentes de la société[17] sont différents de ceux qui étaient prévus dans le projet initial et nettement plus modestes : a) diffuser ou promouvoir la musique contemporaine canadienne et internationale ; b) former et entretenir en permanence son propre orchestre ; c) à des fins de divertissement, d'information ou d'éducation, offrir au public des concerts et représentations musicales ; d) reconnaître et faire reconnaître la valeur musicale des œuvres musicales ; e) distribuer des prix et des récompenses ; et f) se livrer à toute autre activité de nature à diffuser ou à promouvoir la diffusion de la musique contemporaine canadienne et internationale.

Notons que la mise sur pied d'un ensemble permanent et les activités de promotion de la musique contemporaine par des concerts, des rencontres avec les compositeurs et les compositrices et des conférences sont maintenues. Par contre, dans la version finale on ne précise plus le lieu de diffusion des concerts, ce qui permettra à l'Ensemble de la SMCQ d'effectuer des tournées à l'étranger. Quant à la possibilité de remettre des prix, cela se concrétisera tardivement, en 1988, avec la collaboration de la SMCQ au Prix de musique contemporaine Québec-Flandre organisé par le CALQ.

1.2 LE FONCTIONNEMENT ADMINISTRATIF

Pour faciliter la gestion de l'ensemble des projets envisagés à la SMCQ, les tâches sont partagées entre différentes personnes et instances : le conseil d'administration, l'équipe de production, la direction artistique et le comité artistique. On constate que les membres fondateurs de la SMCQ ont envisagé un projet d'une ampleur sans précédent dans le milieu qui, rappelons-le, ne compte à l'époque que de rares sociétés de concert

15. En haut de casse dans le texte original.

16. *Pour une politique musicale au Québec*, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

17. Les lettres patentes de l'organisme sont émises le 25 janvier 1967.

diffusant fréquemment des œuvres contemporaines, dont Pro Musica, le Ladies Morning Club et, bien évidemment, l'OSM.

1.2.1 Le conseil d'administration

Les affaires de la SMCQ sont administrées par un conseil d'administration dont les administrateurs sont nommés par cooptation, c'est-à-dire qu'ils sont recrutés parmi les connaissances et les collègues appartenant au même réseau. Maryvonne Kendergi verra dans ce mode de fonctionnement une garantie de l'engagement moral de chacun et que « [cela] assure une certaine cohésion spirituelle du groupe[18] ».

Le comité fondateur est formé de Jean-Papineau Couture, président, Maryvonne Kendergi[19], vice-présidente, Robert Giroux[20], secrétaire, Hugh Hanson Davidson[21], trésorier, Wilfrid Pelletier et Serge Garant, administrateurs[22]. On remarque qu'au départ le conseil d'administration est formé essentiellement de personnalités actives dans le milieu de la musique au Québec. Les noms des compositrices et des compositeurs qui ont siégé au conseil d'administration de la SMCQ depuis 2006 sont

18. Compte rendu de la réunion extraordinaire du conseil d'administration, 19 mai 1987, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

19. Pianiste de formation, musicologue et professeure émérite de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, Maryvonne Kendergi (1915-2011) a animé plusieurs émissions radiophoniques de la Société Radio-Canada, notamment la série « Festivals européens ». En 1969, elle met sur pied les « Musialogues », une série de rencontres publiques visant à faire connaître les compositeurs canadiens et étrangers de passage à Montréal. Une monographie lui est consacrée : Louise Bail, *Maryvonne Kendergi : la musique en partage*, Montréal : Éditions Hurtubise HMH, 2002.

20. Avocat, Robert Giroux est directeur des subventions au ministère des Affaires culturelles du Québec au moment de la fondation de la SMCQ. Il s'est occupé de l'incorporation et de la rédaction des règlements généraux de la SMCQ.

21. Administrateur et compositeur né en 1930, Hugh H. Davidson est réalisateur à la Société Radio-Canada à partir de 1956. En juin 1966, il offre déjà sa démission à la SMCQ qui en est encore à ses balbutiements. Il vient d'accepter le poste de directeur adjoint aux programmes anglophones de la SRC à Toronto et la distance entre les deux villes l'empêcherait de continuer à bien assumer ses fonctions d'administrateur au sein de la SMCQ. Son nom est tout de même inscrit sur les programmes de la première saison comme membre du « comité directeur » et sur les programmes des deuxième et troisième saisons en qualité de « membre aviseur ».

22. Procès-verbal du conseil d'administration, 8 septembre 1966, Archives de la Société de musique contemporaine de Montréal.

énumérés dans le tableau 2. Cependant, à partir de 1990, les artistes y occuperont une place de moins en moins significative pour plusieurs raisons sur lesquelles nous allons maintenant nous attarder.

TABLEAU 2 Compositrices et compositeurs membres du conseil d'administration de la SMCQ depuis 1966

Serge Garant (1966-1986)	Raynald Arsenault (1985-1991)
Jean Papineau-Couture (1966-1994)	Walter Boudreau (1986-1988)
Bruce Mather (1967-1972)	Marcelle Deschênes (1987-1991)
Gilles Tremblay (1969-1988)	José Evangelista (1987-1994)
Micheline Coulombe Saint-Marcoux (1979-1984)	André Lamarche (1994-1995)
Michel Gonneville (1979-1993)	Marie Pelletier (1994-2006)
John Rea (1982-2007)	Serge Provost (1994-2009)

En 1986, le décès de Garant provoque une onde de choc au sein de la SMCQ et amène les administrateurs à remettre en question la composition du conseil d'administration. Ils constatent que la présence au sein du conseil d'administration de gens d'affaires et d'autres personnes qui ne travaillent pas dans le milieu de la musique contemporaine est importante pour l'expansion de la SMCQ et l'accès aux sources privées de financement. L'organisme cherche à se renouveler dans sa façon de fonctionner. Il vise une diversification de son conseil d'administration en intégrant plus de gens d'affaires[23] et en favorisant, par des mandats plus courts, un plus grand roulement au sein de son conseil[24]. Alors qu'au moment de la fondation les règlements généraux stipulent que les administrateurs sont cooptés annuellement et qu'ils peuvent l'être indéfiniment, cet état de fait change lorsque, le 7 septembre 1988, le règlement est modifié pour assurer un renouvellement qui garantit une

23. En 2006, les compositrices et les compositeurs représentent quatre voix sur un nombre total de quatorze voix au conseil d'administration, mais douze voix au comité des programmes.

24. Procès-verbal du conseil d'administration, 1er octobre 1987, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

plus grande stabilité au conseil. Le nouveau règlement précise que les administrateurs sont élus par l'assemblée des membres pour un mandat de quatre ans, renouvelable une seule fois consécutive[25]. Cependant, après quelques années, il s'avère que cette façon de fonctionner n'est toujours pas satisfaisante. L'assemblée des membres décide de modifier à nouveau les règlements généraux pour que le renouvellement du mandat des administrateurs ne soit assujetti à aucune restriction. Cela permettra à des administrateurs comme Jean Papineau-Couture ou John Rea de rester en poste pour une longue période et ainsi d'assurer une continuité et une cohésion des décisions prises par le conseil d'administration.

La liste des personnes ayant occupé la présidence du conseil d'administration de la SMCQ, qui se trouve au tableau 3, reflète l'évolution de la composition du conseil d'administration de la SMCQ et des efforts faits pour recruter au sein des professions libérales et du monde des affaires des gens qui ont à cœur la cause de la musique contemporaine, mais surtout qui amèneront de nouveaux appuis financiers.

TABLEAU 3 Présidentes et présidents du conseil d'administration de la SMCQ depuis 1966

Jean Papineau-Couture, compositeur (1966-1972)	Pierre Chesnay, avocat chez De Grandpré Godin (1991-1995)
Maryvonne Kendergi, musicographe (1972-1982)	Dominique Charron, avocate chez Charron Waite (1995-1998)
Gilles Tremblay, compositeur (1982-1988)	Sylvain Lalonde, conseiller aux investissements du Fonds des travailleurs du Québec (1998-2005)
Mireille Gagné, gestionnaire, présidente par intérim (1988)	Francine Décarie, présidente-directrice d'Héma-Québec (2005-2010)
Robert Leroux, percussionniste (1988-1990)	Sylvain Leith, consultant en gestion de risques (depuis 2010)
Jean Lamarre, ingénieur (1990-1991)	

25. Règlement nº 1 de la SMCQ, annexé au procès-verbal de l'assemblée générale annuelle, 19 juin 1989, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

1.2.2 La direction administrative

Depuis les débuts de la SMCQ, le conseil d'administration travaille en étroite collaboration avec la direction administrative. La personne qui occupe les fonctions de la direction administrative a pour mandat de gérer et de coordonner les activités de la SMCQ en respectant les budgets établis pour chaque projet. Elle travaille avec la direction artistique à la préparation et à l'organisation des saisons de concert ; elle établit au sein du milieu musical un réseau de collaboratrices et de collaborateurs qui pourraient éventuellement apporter un soutien humain, matériel ou financier à la SMCQ ; elle s'occupe des relations avec les organismes subventionnaires et elle supervise le service de secrétariat. En somme, la direction administrative veille à la bonne réalisation de tous les aspects des activités de la SMCQ. Selon les premiers procès-verbaux, Maryvonne Kendergi accepte de s'occuper bénévolement de l'organisation des activités de la SMCQ[26]. Par la suite, la SMCQ engagera une personne à la direction administrative ou générale, le titre ayant fluctué. Le tableau 4 dresse la liste des personnes qui ont occupé le poste de direction administrative de la SMCQ depuis sa fondation.

TABLEAU 4 Directions administratives/générales de la SMCQ depuis 1966

Maryvonne Kendergi (1966-1968)	Anne-Marie Messier (1986-1996)
Jacques Hovsépian (1968-1973)	Michel Duchesneau (1997-2002)
Laurentin Lévesque (1970-1974)	Pierrette Gingras (2002-2010)
Daniel Sarijian (1979-1986)	Aïda Aoun (depuis 2010)

1.2.3 La direction artistique

Seulement trois compositeurs québécois se sont succédé au poste de directeur artistique de la SMCQ. Serge Garant a occupé cette fonction

26. Procès-verbal du comité de direction, 18 novembre 1966, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

de 1966 à son décès en 1986. Gilles Tremblay l'a remplacé de 1986 à 1988. Walter Boudreau occupe le poste à partir de 1988 et l'occupe toujours au moment d'écrire ces lignes. Au fil des années, la direction artistique de la SMCQ a grandement évolué et il est intéressant de constater que cette fonction s'est adaptée à la personnalité des trois compositeurs, mais aussi aux besoins de l'organisme. La lecture des procès-verbaux des assemblées générales annuelles des membres et des conseils d'administration nous dévoile les principaux changements apportés à la définition des tâches. Nous verrons également les circonstances qui ont mené à la nomination de Boudreau en 1988.

Au moment de la fondation de la SMCQ, on appelle « directeur musical » celui qui :

> […] est chargé de la préparation du programme musical de la saison, de sa présentation aux fins d'approbation, au conseil de direction, et de son exécution. Il assiste, à titre de conseiller, aux réunions du conseil de direction, y a voix délibérante, sans droit de vote. Sa nomination relève du conseil de direction[27].

En tant que directeur musical, Serge Garant est donc responsable du choix des œuvres à présenter lors des concerts de la SMCQ, mais le conseil de direction doit entériner les décisions. Ainsi, Garant n'est pas le seul à décider des orientations esthétiques de la SMCQ, mais il doit convaincre ses collègues de ses choix musicaux. Réjean Beaucage, auteur de *La Société de musique contemporaine du Québec : histoire à suivre*, y voit « un refus de placer entre les mains d'une seule personne le pouvoir de façonner selon ses seules prérogatives la destinée artistique de l'organisme[28] ». Il est intéressant de constater qu'à la SCMQ le choix de la programmation est imputable à plusieurs personnes plutôt qu'au seul directeur artistique et chef d'orchestre, comme c'est le cas à l'Ensemble contemporain de Montréal et au NEM par exemple.

En 1971, Bruce Mather propose un projet pour mieux définir le rôle du directeur musical. Le manque de précision dans la définition des tâches

27. Article 19, Règlement nº 1, annexe au procès-verbal de l'assemblée générale extraordinaire, 23 avril 1971, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

28. Réjean Beaucage, *La Société de musique contemporaine du Québec : histoire à suivre*, Québec : Septentrion, 2011, p. 70.

de celui-ci a causé, semble-t-il, des problèmes de coordination auxquels il souhaite remédier. Pour appuyer sa demande, Mather donne un exemple d'une situation malencontreuse qui fait sourire :

> […] pour le concert à l'Université de Toronto, il fallait prévoir 2 pianos pour l'œuvre de Boucourechliev. Personne ne l'a fait. Heureusement, trois jours avant le concert, John Hawkins (qui devait jouer cette œuvre) a signalé ce détail aux intéressés à Toronto[29].

Selon Mather, une fois le programme choisi et approuvé par le conseil d'administration, le directeur musical doit communiquer à l'organisatrice[30], au délégué des musiciens, au bibliothécaire et au trésorier le contenu des programmes : œuvres, compositeurs et compositrices, édition, instrumentation et la fiche technique des instruments et du matériel à louer. Le directeur musical doit également informer l'organisatrice du temps de répétition nécessaire. Bref, il est chargé de mettre en place tous les éléments propres à l'organisation d'un concert et de s'assurer que rien n'est oublié.

Il souhaite également que le rôle de « conseiller à la direction musicale » soit reconnu dans les règlements de la SMCQ. Garant est chargé de la programmation, mais dans la réalité, étant donné qu'il cumule le travail de chef d'orchestre, de professeur de composition à l'Université de Montréal, d'animateur responsable de l'émission hebdomadaire *Musique de notre siècle*[31] à la SRC et de compositeur, il se fait aider par Bruce

---

29. Procès-verbal de l'assemblée générale extraordinaire, 23 avril 1971, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

30. À cette époque, Maryvonne Kendergi assume seule et bénévolement la coordination de toutes les activités de la SMCQ.

31. Diffusée de 1967 à 1985 sur les ondes de la SRC, *Musique de notre siècle* est une émission consacrée à la musique contemporaine. L'animation de l'émission est confiée principalement à Serge Garant, mais aussi à Gilles Tremblay et Maryvonne Kendergi. Plusieurs concerts de la SMCQ ont été radiodiffusés lors de cette émission. Voir Marie-Thérèse Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal : Louise Courteau, 1986, p. 58. Notre étude se limitant à la diffusion musicale en concert, nous renvoyons le lecteur à l'article de Sylvia L'Écuyer, « La musique classique à la radio », *Musiques. Une encyclopédie pour le* XXI*e siècle*, t. 1 : Musiques du XX^e siècle, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Paris : Actes Sud, 2003, p. 954-968, pour une étude générale sur les développements de la vie musicale dans la seconde moitié du XX^e siècle au regard du rôle crucial des radios publiques. Concernant l'apport plus spécifique de la société Radio-Canada, voir Patricia Kellogg, « Sounds in the Wilderness : Fifty years of CBC Commissions », *Musical Canada*, sous la dir. de John Beckwith et Frederick A. Hall, Toronto : University of Toronto Press,

Mather et Gilles Tremblay qui assurent, de fait, une partie du travail de recherche de répertoire. Mather propose donc de mettre sur pied un comité de programme constitué du directeur musical et de deux membres du comité de direction pour décider de l'orientation des saisons et choisir les œuvres dans le répertoire de musique contemporaine.

Lors de l'assemblée générale annuelle du 29 juin 1971, le nouvel article 19 du Règlement n° 1 est adopté et rédigé en ces termes :

> [Le directeur musical] est responsable du programme musical de la saison, de sa présentation au conseil de direction pour fin d'approbation et de son exécution. Ce programme est établi par un comité de trois membres ayant chacun droit de vote : le directeur musical et deux autres membres nommés sur sa proposition par le conseil de direction. Le comité se réunit au moins quatre fois l'an. Son mandat est d'une année, et renouvelable[32].

En 1981, Serge Garant demande que l'assemblée des membres de la SMCQ se prononce sur le remplacement du titre de « directeur musical » par celui de « directeur artistique » qui renvoie à un autre ordre de responsabilités qu'il souhaite assumer.

> Justifié à une époque où le nom de Serge Garant pouvait susciter des appréhensions quant aux politiques de la S.M.C.Q., le titre « réservé » de directeur musical qu'on lui avait alors attribué ne satisfait plus à la réalité et aux besoins du présent[33].

Le conseil d'administration de la SMCQ pourra dorénavant se rallier à une direction artistique dont les fonctions consistent à définir la politique artistique de la société et à en planifier l'évolution artistique. Cela

---

1988, p. 230-259 ; Michel Filion, « La radio : organisation et institution », *Traité de la culture. Le Québec. Son patrimoine, ses modes de vie et ses productions culturelles*, sous la dir. de Denise Lemieux, Québec : IQRC et Presses de l'Université Laval, 2002, p. 799-814 ; Keith Macmillan, « Radiodiffusion », *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters, Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/radiodiffusion-2, consulté le 31 juillet 2019.

32. Procès-verbal de l'assemblée générale annuelle, 29 juin 1971, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

33. Procès-verbal de l'assemblée générale annuelle, 19 novembre 1981, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

lui donne aussi un droit de veto sur la programmation des œuvres pour éviter des décisions artistiques prises sans son accord. Puisque la décision finale des programmes musicaux revient à la direction artistique, le rôle du comité des programmes sera dorénavant limité à la consultation et à la présélection des œuvres.

En 1986, Serge Garant apprend qu'il est atteint du cancer et il informe le conseil d'administration qu'il ne pourra diriger les concerts pour la saison 1986-1987. La solution proposée est de trouver des directions intérimaires, « Serge Garant estimant qu'il faudrait éviter l'image d'un dauphin comme chef attitré à la SMCQ[34] ». Les noms de Walter Boudreau, Lorraine Vaillancourt, Gilles Auger, Jacques Lacombe, Eugene Plawutsky, Alex Pauk et Raffi Armenian sont tour à tour proposés lors de la discussion qui suit l'annonce de Garant. Finalement, les administrateurs décident d'offrir le premier concert (25 septembre 1986) à Walter Boudreau, le second (15 octobre 1986) à Gilles Auger, le troisième (4 décembre 1986) est confié à Marius Constant, le quatrième (29 janvier 1987) à Lorraine Vaillancourt et le septième, à nouveau à Walter Boudreau[35]. Le cinquième concert, le 26 février 1987, et le sixième concert, le 19 mars 1987, présentent respectivement le trio basso (qui préfère les minuscules), d'Allemagne, et des œuvres pour soliste et ne nécessitent donc pas la présence d'un chef ou d'une cheffe.

Après le décès de Garant, le 1er novembre 1986, le conseil d'administration est de nouveau aux prises avec la question du remplacement de la direction artistique à la SMCQ. Plusieurs enjeux sont alors posés quant à l'orientation générale que doit prendre la SMCQ. Réunis en conseil le 24 novembre 1986, les administratrices et les administrateurs se demandent s'il est nécessaire d'avoir une direction artistique unique. Faut-il engager une direction artistique intérimaire en attendant de pourvoir le poste de façon permanente ? Est-il possible de séparer la fonction de cheffe ou chef d'orchestre attitré de celle de la direction artistique ?

34. Procès-verbal du conseil d'administration, 11 août 1986, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

35. Dans les faits, Walter Boudreau dirige le second concert, le 15 octobre 1986, et Gilles Auger le septième concert, le 16 avril 1987.

Gilles Tremblay soumet au conseil d'administration sa candidature comme directeur artistique pour un mandat de deux ans en attendant de trouver une autre personne pour pourvoir ce poste. Il préside ainsi le comité des programmes dans la planification des saisons 1987-1988 et 1988-1989 et veille à la réalisation des concerts de la saison en cours en collaboration avec des cheffes et des chefs invités. Tremblay accepte également de conserver ses fonctions de président du conseil d'administration pour une année supplémentaire. Ayant œuvré à la SMCQ depuis ses débuts, il va de soi que le cumul des deux postes est une façon d'assurer la continuité et la relève après le décès de Garant. Bien que Tremblay soit considéré par plusieurs comme le gardien des valeurs de la SMCQ, il apporte certaines réformes, notamment la diversification des lieux des concerts[36] et les orientations qui président au choix des œuvres jouées.

Après deux ans d'intérim, Gilles Tremblay offre sa démission en tant que directeur artistique, président et administrateur de la SMCQ :

> Ayant œuvré pendant près de vingt ans à la S.M.C.Q., comme membre du Conseil d'administration, secrétaire, vice-président, président, membre du Comité des programmes, puis ayant cumulé les deux responsabilités de Président et de Directeur artistique afin d'assurer la continuité et la relève après les épreuves que nous avons connues, j'ai décidé, maintenant que le bateau est à flot et que la réforme de nos structures est bien amorcée, de démissionner comme Président, Directeur artistique, ainsi que du Conseil d'administration. […] Il va de soi que je reste ouvert à toute collaboration musicale ponctuelle, mais ce sera en tant qu'invité[37].

Tremblay aura beaucoup aidé la SMCQ durant cette période difficile de transition, mais il devient nécessaire de trouver un nouveau chef attitré.

---

36. Depuis 1975, la SMCQ se produit essentiellement à la salle Pollack. Cependant, lors des 22e (1987-1988) et 23e (1988-1989) saisons, Gilles Tremblay organise les concerts dans des endroits aussi variés que le complexe Desjardins, les églises de l'Immaculée-Conception et Erskine and American, le Studio-Théâtre Alfred-Laliberté de l'UQAM, le Spectrum, le salon Ovale du Ritz-Carlton et la salle Claude-Champagne.

37. Gilles Tremblay, lettre datée du 6 mars 1988 et adressée à Mireille Gagné, vice-présidente de la SMCQ. Annexe du procès-verbal du conseil d'administration, 29 mars 1988, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

Depuis plusieurs années, Walter Boudreau œuvre au sein de la SMCQ en tant que musicien, chef d'orchestre invité, compositeur et membre du comité artistique. On connaît et reconnaît ses capacités, son dynamisme, sa discipline, son imagination débordante, qui est, heureusement, tempérée par un esprit pratique. Cependant, la nomination de Walter Boudreau à la direction artistique ne fait pas l'unanimité au sein de la SMCQ.

Retraçons les événements. Après l'annonce officielle de la décision de Gilles Tremblay lors de la réunion du conseil d'administration du 29 mars 1988[38], Nicolas Desjardins, clarinettiste au sein de l'Ensemble de la SMCQ et délégué des musiciens, propose la candidature de Walter Boudreau en tant que directeur artistique. Il s'ensuit une discussion animée sur la possibilité de laisser le comité artistique assumer la responsabilité de constituer les programmes et d'engager plutôt une personne comme chef attitré ou d'avoir plusieurs chefs invités ; sur le titre à donner à la fonction – porte-parole, direction artistique ou direction musicale – et sur les mérites du candidat (après lui avoir demandé de se retirer), le vote sur la proposition est divisé : « Le résultat du vote est de 5 votes POUR, 3 votes CONTRE et 1 abstention. Le président avait prévenu qu'il ne voterait pas[39]. »

Walter Boudreau devient donc le troisième directeur artistique de la SMCQ, poste qu'il occupe encore à ce jour. Contrairement à ce que certains opposants à sa candidature ont pu craindre, et comme nous le démontrerons plus loin, il ne cherche pas à apporter immédiatement des modifications profondes à la structure ou à la programmation de la SMCQ. Au contraire, dans un premier temps, il se montre respectueux de l'héritage que ses prédécesseurs lui ont légué.

---

38. Les membres du conseil d'administration présents sont Raynald Arseneault, Walter Boudreau, Jean Papineau-Couture, Nicolas Desjardins, José Evangelista, Mireille Gagné, Michel Gonneville, Claude Lafontaine, Robert Leroux, John Rea, Gilles Tremblay et Anne-Marie Messier, à titre d'invitée. Marcelle Deschênes et Louis-Philippe Pelletier sont excusés.

39. Procès-verbal du conseil d'administration, 29 mars 1988, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec. En haut de casse dans le texte.

1.2.4 Le comité de programme

Le comité de programme (devenu comité artistique en 1987[40]) est composé du directeur artistique de la SMCQ et de trois à onze membres (des compositeurs ou des compositrices installés au Québec exclusivement) nommés par le conseil d'administration sur proposition du directeur artistique pour un mandat d'un an renouvelable. La liste des membres du comité de programme de la SMCQ depuis 1966 est inscrite dans le tableau 5. Le comité détermine les orientations artistiques de l'organisme, prépare le contenu des programmes musicaux et aide le directeur artistique à assurer le suivi dans l'organisation des concerts.

TABLEAU 5 Membres du comité de programme de la SMCQ depuis 1966

Serge Garant (1966-1986)	Isabelle Panneton (depuis 1996)
Bruce Mather (1967-1982)	Louis Dufort (depuis 2000)
Gilles Tremblay (1969-1982)	André Hamel (depuis 2000)
Micheline Coulombe Saint-Marcoux (1979-1984)	Serge Provost (depuis 2000)
Michel Gonneville (1979-2007)	Marie Pelletier (2000-2006)
John Rea (1982-1986 et 1988-2007)	Yves Daoust (2000-2008)
Raynald Arseneault (1985-1988)	Sean Fergusson (2000-2009)
Walter Boudreau (depuis 1987)	Nicolas Gilbert (depuis 2007)
José Evangelista (1987-1990)	Analia Llugdar (depuis 2007)
Denys Bouliane (1989-1991 et 1995-2006)	Cléo Palacio-Quintin (depuis 2007)
Michel-Georges Brégent (1989-1993)	René Lussier (2008)
Jean Lesage (depuis 1990)	Sandeep Bhagwati (depuis 2010)
Denis Gougeon (1991-1996)	Chris Paul Harman (depuis 2010)
Linda Bouchard (1993-1998)	Maxime McKinley (depuis 2010)

40. Procès-verbal du conseil d'administration, 4 juin 1987, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

1.3 LE FINANCEMENT

Le financement de la SMCQ provient de sources variées : vente de souscriptions et de billets, ventes de concerts et de services, coproduction, commandites, soirées-bénéfices, dons et intérêts et, dans une moindre mesure, vente d'objets divers (disques, programmes-souvenirs, affiches, cloches dans le cas de la *Symphonique du millénaire*). Cependant, ces revenus représentent une part assez faible des recettes annuelles. La principale source de financement de la SMCQ provient des organismes gouvernementaux.

Afin de mettre sur pied la SMCQ et d'organiser la première saison de concerts, le ministère des Affaires culturelles du Québec (MACQ) prévoit verser une subvention et évoque la somme de 68 000 $[41]. Ce montant devait couvrir les cachets des musiciennes et des musiciens et du chef d'orchestre pour les cinq concerts projetés, la location des salles de concert et l'engagement du personnel technique, l'impression des programmes de concert, la publicité, les émoluments du personnel administratif (à cette étape du projet, les membres fondateurs souhaitent engager un secrétaire général administratif, un secrétaire d'exécution et un comptable), la location d'un bureau, la papeterie, le téléphone et les autres frais relatifs à l'installation et au fonctionnement de l'organisme. La volonté d'aider financièrement au démarrage de l'organisme nous confirme que la constitution d'une société de musique contemporaine au Québec était alors un projet prioritaire du ministère. L'influence et le talent de persuasion de Wilfrid Pelletier ne sont sans doute pas étrangers à ce soutien providentiel, comme l'explique Maryvonne Kendergi :

> Pour financer la nouvelle société, Wilfrid Pelleter s'est employé à convaincre le gouvernement de subventionner une société artistique qui n'avait pas encore fait ses preuves. Contrairement aux usages, cette société demandait une subvention pour se mettre en orbite. Cela ne s'était jamais fait auparavant, ni en France ni à Ottawa. On nous a pourtant alloué la somme fantastique de 5 000 $, alors que notre organisme n'était même pas constitué. Nous devons à

41. Procès-verbal du comité fondateur, 9 mars 1966, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

> notre « parrain », Wilfrid Pelletier, d'avoir cautionné la SMCQ avant même qu'elle existe[42].

En fait, le procès-verbal du 22 avril 1966 nous apprend qu'un chèque de 4 500 $ a été émis par le MACQ pour l'exercice financier 1965-1966 et qu'il sera conservé par Jean Papineau-Couture jusqu'à l'incorporation de la société[43]. Puis, à la réunion du 17 mai 1966, le comité fondateur apprend par Robert Giroux que la subvention de démarrage du ministère des Affaires culturelles a été ramenée à 10 000 $ pour l'exercice 1966-1967[44] alors que le montant prévu était de 68 000 $. Si, avec le recul il peut sembler « fantastique » pour Maryvonne Kendergi d'avoir obtenu l'aide du MACQ pour fonder la SMCQ, à l'époque, la nouvelle de cette compression est reçue avec mécontentement par le comité fondateur, comme le prouve cette lettre rédigée à l'attention du sous-ministre Guy Frégault :

> C'est avec consternation que nous avons appris, par M. Robert Giroux, la réduction draconienne qui vient d'être faite à la subvention destinée à la Société de musique contemporaine du Québec. Aussi nous permettons-nous de vous envoyer ci-joint une liste des cinq programmes élaborés par notre directeur musical, M. Serge Garant, et adoptés par le Comité, après discussion.
>
> Nous voulons espérer que ces listes vous aideront à ré-examiner cette décision, qui remet en cause l'existence de la Société que nou[s] avons fondée à l'instigation même du Ministère.
>
> Il nous semble difficile, en effet, d'envisager des modifications notables à ce projet, car il serait souhaitable que notre première saison situe, dès le départ, le niveau de la qualité et du répertoire de la Société dont les objectifs ont été définis dans les textes qui sont à votre disposition[45].

---

42. Louise Bail, *Maryvonne Kendergi*, Montréal : Éditions Hurtubise HMH, 2002, p. 316.

43. Procès-verbal du comité fondateur, 22 avril 1966, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

44. Procès-verbal du comité fondateur, 17 mai 1966, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

45. Lettre de Maryvonne Kerdergi pour le Comité de la Société de musique contemporaine du Québec à M. Guy Frégault, sous-ministre des Affaires culturelles du gouvernement du Québec, 20 juin 1966, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

Malgré cette tentative d'inverser la décision du MACQ, l'aide accordée est inchangée. Ce montant est évidemment insuffisant pour réaliser toutes les activités prévues par le comité fondateur (quatre concerts à Montréal et deux à Québec, des conférences, un prix de composition, un orchestre permanent), comme l'exprime Maryvonne Kendergi dans une autre lettre adressée à M. Frégault :

> Les diminutions successives des crédits attendus nous ont amenés à renoncer à tous les projets autres que ceux de concerts. Mais nous en sommes maintenant au minimum extrême. […] il ne nous semble guère possible de réduire à moins de trois concerts notre projet pour cette première saison de la Société de musique contemporaine du Québec, car nous pensons qu'un seul concert ne saurait établir l'existence d'une société. Les devis que nous portons à votre connaissance ont été très sérieusement étudiés, et aux taux les plus modestes des Unions des musiciens, et en fonction d'un résultat optimum : outre que tout programme de concert implique un équilibre esthétique et psychologique, le répertoire de musique moderne exige des exécutants particulièrement qualifiés et une préparation beaucoup plus serrée. Une seule solution nous semble donc souhaitable et viable : pouvoir disposer des quinze mille dollars qui permettraient de donner ces concerts et de ce fait d'instituer la SMCQ concrètement, au-delà de réunions d'un comité de bonne volonté, certes, mais n'ayant jusqu'ici aucun moyen de passer à l'action[46].

C'est donc de 14 500 $ au total que les fondateurs bénéficieront pour mettre en place la SMCQ et pour organiser la première saison dont nous discuterons plus loin.

À partir de 1967, en plus des subventions du MACQ, la SMCQ commence à obtenir des subventions du Conseil des arts du Canada et, en 1974, du Conseil des arts de la région métropolitaine (aujourd'hui le Conseil des arts de Montréal). Par la suite, les gouvernements accorderont annuellement des subventions de fonctionnement auxquelles s'ajouteront des subventions ponctuelles pour divers projets : tournées de concert, enregistrements de disques, édition des partitions, commandes d'œuvres,

46. Lettre de Maryvonne Kerdergi à M. Guy Frégault, sous-ministre des Affaires culturelles du gouvernement du Québec, 21 août 1966, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

production de concerts, pour n'en nommer que quelques-uns. La figure 1 présente l'accroissement des revenus de la SMCQ entre 1966 et 2000[47].

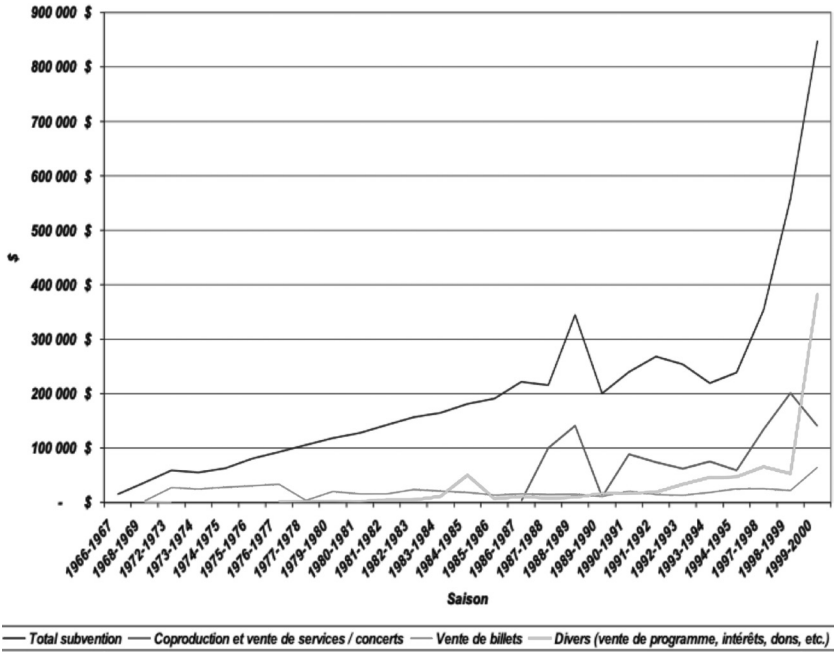


FIGURE 1 Revenus de la SMCQ ($) entre 1966 et 2000

La figure 2 montre que les subventions gouvernementales ont toujours constitué la plus grande source de revenus de la SMCQ, entre 60 % et pratiquement 100 % du budget (dès les premiers concerts, la société comptera sur des revenus de billetterie).

47. Nous n'avons pu obtenir l'accès aux documents administratifs ultérieurs à mai 2000 pour des raisons de confidentialité.

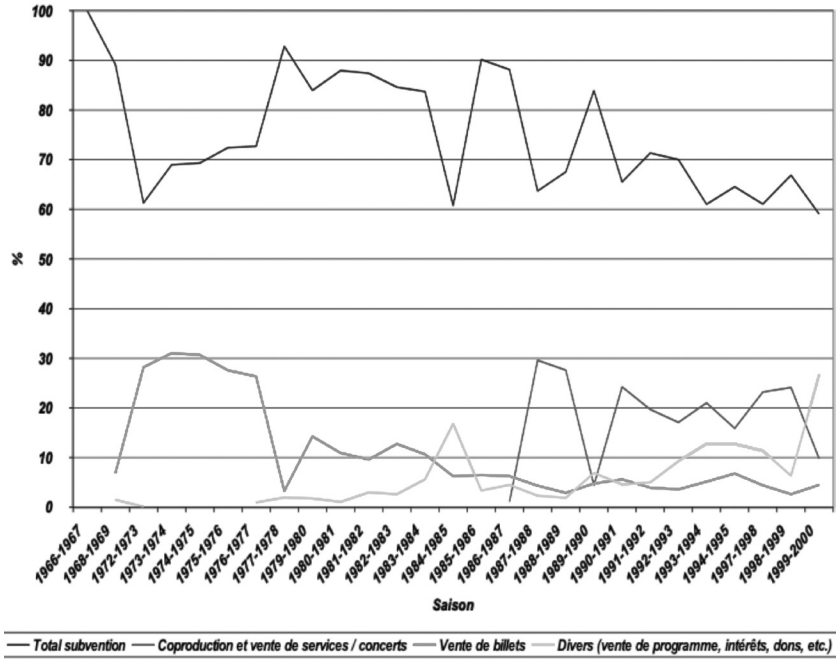


FIGURE 2 Rapport entre les sources de revenus (%) de la SMCQ entre 1966 et 2000

Lors de la saison 1989-1990, il y a un net accroissement des subventions offertes par l'État, afin de permettre à la SMCQ de réaliser une tournée européenne en octobre 1988, tournée qui conduira l'ensemble musical successivement à Liège en Belgique, à Amsterdam aux Pays-Bas, à Brême en Allemagne et à Paris, à Lyon et à Orléans en France. Cependant, au début des années 1990, la crise financière qui touche le Canada oblige le CAC et le CALQ à réduire leurs investissements en culture. Pour la SMCQ, cela signifie une nette diminution des subventions allouées au fonctionnement. Les subventions du CAC sont passées de 109 000 $ en 1992-1993 à 87 500 $ en 1997-1998. Celles du CALQ étaient de 75 000 $ en 1992-1993 et elles ont baissé à 68 875 $ en 1997-1998. Par contre, les sommes obtenues pour financer des projets demeureront stables tout au long de cette période. Lors des saisons 1998-1999 et 1999-2000, les trois ordres de gouvernement investissent à nouveau des sommes importantes : 557 695 $ la première année et 848 233 $ la seconde. Ces

montants ont servi, d'une part, à couvrir les frais de fonctionnement de la SMCQ qui a créé un volet d'activités consacré au jeune public (SMCQ Jeunesse) en 1997 et, d'autre part, à la préparation et à la réalisation des projets artistiques, dont la *Symphonie du millénaire*, événement sans précédent qui a eu lieu le 3 juin 2000 sur le site de l'oratoire Saint-Joseph à Montréal grâce à la collaboration d'une quinzaine d'organismes musicaux montréalais.

Une autre source de revenus de la SMCQ, qui est devenue de plus en plus importante au fil des ans, est la coproduction et la vente de services et de concerts. Dans cette catégorie se trouve autant la captation des concerts par la Société Radio-Canada que l'engagement de l'Ensemble de la SMCQ par un producteur ou un réseau de diffuseurs. La création de la SMCQ Jeunesse n'est sans doute pas étrangère à cette nouvelle répartition des revenus. En effet, le volet jeunesse de la SMCQ propose des spectacles qui sont très demandés par des maisons de la culture et des écoles[48].

À la lecture des graphiques, on constate aussi un accroissement des revenus divers tels que les dons, les commandites et la vente de programmes-souvenirs. Ces montants occupent une part légèrement plus importante des revenus de la SMCQ autour des années célébrant les 10e, 20e et 30e anniversaires de fondation. Des efforts supplémentaires étaient alors mis en place pour favoriser le mécénat individuel et d'entreprises (événement-bénéfice, collecte de fonds). Pour la *Symphonie du millénaire*, en 1999-2000, la part des commandites et des dons est beaucoup plus élevée. En effet, les partenaires locaux ont été mis à contribution ainsi que 2 000 carillonneuses et carillonneurs qui, pour chaque don, recevaient une cloche pour jouer à des moments précis de la *Symphonie*.

Enfin, le total des ventes de billets et d'abonnements de saison s'est maintenu depuis le début, bien que cette part du budget global ait progressivement diminué au fil des ans. Dans les années 1970, la vente de billets et d'abonnements a constitué environ 30 % du budget, mais, à partir de la fin des années 1980, cela ne représente qu'environ 5 % des revenus de la société de concerts. Il faut dire que la SMCQ offre des abonnements

48. Au nombre des productions de la SMCQ Jeunesse, on compte *Le piano muet* (1995), *L'histoire du petit tailleur* (1998), *Panique au musée de la musique* (1998), *Bouba ou Les tableaux d'une expédition* (2000) et *Tapajungle!* (2003).

extrêmement avantageux, comme l'exprime sincèrement Maryvonne Kendergi :

> En alignant ainsi nos prix d'entrée à ceux des cinémas, nous pensons rendre nos manifestations accessibles à TOUS sans distinction. Mais nous aimons à penser aussi qu'au-delà de ces considérations matérielles l'abonnement apportera un nouvel élément de continuité entre vous et nous[49].

Il n'empêche que la vente de billets et d'abonnements ne constitue pas une source de revenus autonomes suffisamment importante pour que la SMCQ cesse de solliciter le soutien accru des organistes subventionnaires.

D'autre part, la figure 3 représente les chiffres correspondant aux données que nous avons pu retrouver quant à la fréquentation des concerts de la SMCQ entre 1988 et 1999.

SAISON	ABONNÉS (RENOUVELLEMENTS)	MOYENNE D'ASSISTANCE PAR CONCERT	REVENUS
23e saison	177 (66)	395	10 913 $
24e saison	131 (83)	268	9 752 $
25e saison	142 (62)	289	11 049 $
26e saison	94 (74)	247	10 299 $
27e saison	147 (73)	271	11 049 $
28e saison	207 (91)	311	15 226 $
29e saison	196 (93)	400	20 435 $
30e saison	121 (86)	301	10 300 $
31e saison	168 (105)	363	14 928 $
32e saison	236 (85)	387	18 248 $
33e saison	194 (91)	530	22 025 $

49. Programme du concert 28, 20 octobre 1970, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

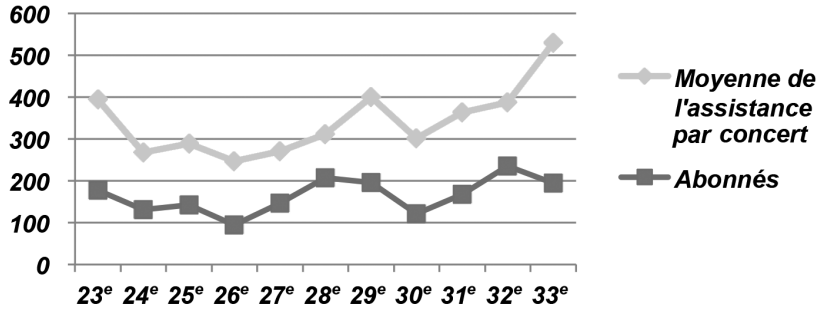


FIGURE 3 Assistance aux concerts de la SMCQ entre 1988 et 1999[50]

À partir de ces données, nous pouvons déduire que 342 auditeurs en moyenne assistent à un concert de la SMCQ pour des revenus moyens de 14 020 $ par concert. Sur cette période de dix ans, l'assistance se maintient de façon stable, mais connaît un certain infléchissement du nombre d'abonnements et de billets individuels entre les saisons 23 et 28. Cette réduction est due non seulement à la nomination de Walter Boudreau à la tête de la SMCQ, ce qui, nous l'avons vu, n'a pas spontanément fait l'unanimité au sein du conseil d'administration, mais également à l'émergence de l'Ensemble contemporain de Montréal en 1987 et du Nouvel Ensemble moderne en 1989. Si l'on peut avancer que dans les années 1970 la SMCQ a le monopole quasi absolu de la diffusion de la musique contemporaine au Québec, il faut désormais tenir compte de l'arrivée de nouveaux ensembles. Le musicologue et ancien directeur administratif de la SMCQ Michel Duchesneau commente justement cette nouvelle réalité :

> La SMCQ doit aujourd'hui composer avec un milieu fragmenté où chacun est en droit de réclamer sa place au soleil. Au début des années 1990, l'organisme a connu une période particulièrement difficile, notamment pour des raisons de coupures budgétaires, mais aussi parce que la Société a été bousculée par la naissance du Nouvel Ensemble moderne qui, pour un temps, est devenu

50. Rapport annuel 1998-1999, p. 8, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

> l'organisme phare de la création musicale au Québec. À la fin de la décennie, la SMCQ a connu un retour du balancier en traversant une période d'essor tout autant inespérée qu'exceptionnelle. Cette période était soutenue par une relative prospérité économique, ce qui a permis à l'État de réinvestir dans les arts. En s'appuyant sur sa mission particulière, l'organisme a été en mesure d'entreprendre une série d'initiatives propres à promouvoir la création musicale, tout en s'intégrant plus adéquatement dans un milieu bien différent de celui qui l'a vu naître[51].

Le nombre d'amateurs et d'amatrices de musique contemporaine est limité et le public de la SMCQ atteint rapidement un plateau qui ne sera dépassé qu'à de rares occasions, et que pour des événements exceptionnels. Afin de maintenir sa position en tête de la musique contemporaine au Québec, les membres du conseil d'administration de la SMCQ et le directeur artistique devront imaginer des programmations innovantes, inviter des musiciens prestigieux et envisager des partenariats pour réaliser des projets de grande envergure qui permettront à la fois de rassembler des conditions de création adéquates et de stimuler le dynamisme et la créativité du milieu.

1.4 LES CONDITIONS D'EXÉCUTION

1.4.1 Les interprètes de l'Ensemble de la SMCQ

Le projet initial de la SMCQ prévoyait l'embauche d'interprètes permanents qui feraient partie d'un ensemble au service de la société.

Cet ensemble devra être permanent, afin d'assurer la bonne qualité de l'interprétation musicale, et de rendre disponibles les meilleurs musiciens à l'heure où la vie musicale au Québec a pris un tel envol que toute activité autre que celle qui existe déjà est devenue difficile, voire impossible.

> Cet ensemble serait fondé sur les mêmes principes que ceux de Milan (INCONTRI), Cologne (Ensemble für Neue Musik), Paris

51. Michel Duchesneau, « Montréal/Nouvelles Musiques : perspectives », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, nº 2, 2004, p 11.

> (le Domaine musical), Londres, (l'ensemble Melos) et New York (New Music Group). C'est d'ailleurs grâce à ces ensembles formés autour de quelques musiciens compétents et dévoués que la musique nouvelle a pu prendre vie dans ces villes, au point que la musique contemporaine est souvent identifiée à ces métropoles. Il est suggéré de donner l'appellation suivante : Ensemble de musique contemporaine du Québec[52].

Un tel ensemble ne verra le jour, en réalité, que lors de la création du Nouvel Ensemble moderne vingt ans plus tard, car, dans les faits, l'Ensemble de la SMCQ – qui porte le nom de Groupe instrumental de Montréal de 1966 à 1971[53] – est composé de musiciennes et de musiciens contractuels qui sont engagés selon la programmation. Au départ, les instrumentistes ont été recrutés par Wilfrid Pelletier au sein de l'Orchestre symphonique de Montréal et parmi les connaissances de Serge Garant. Par la suite, se sont ajoutés des interprètes issus des principaux établissements d'enseignement que sont le Conservatoire de musique et d'art dramatique du Québec à Montréal, l'Université de Montréal et l'Université McGill[54]. En bref, la SMCQ souhaite s'adjoindre les meilleurs instrumentistes locaux, mais n'a pas les moyens de soutenir une formation permanente avec tout ce que cela implique d'infrastructure et de moyens financiers.

Cependant, la nécessité de disposer d'un ensemble réellement voué au répertoire contemporain incitera la société de concerts à accorder une place prépondérante à la formation des interprètes en incitant ceux-ci à se spécialiser et à travailler à l'aide de techniques nouvelles, le but étant d'atteindre un très haut niveau dans l'exécution du répertoire contemporain. Le percussionniste Robert Leroux souligne cet aspect dans un

---

52. *Pour une politique musicale au Québec*, version corrigée des 9 et 18 mars 1966, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

53. Société de musique contemporaine du Québec. *Site de la SMCQ*, [en ligne], http://smcq.qc.ca/smcq/fr/artiste/ensembledelasmcq_/Ensemble_de_la_SMCQ/biographie, consulté le 31 juillet 2019. Toutefois, la première mention explicite du Groupe instrumental de Montréal se trouve dans le programme du concert daté du 25 avril 1968, soit le douzième concert de la SMCQ.

54. Sophie Galaise a établi la liste complète des membres du Groupe instrumental de Montréal et de l'Ensemble de la SMCQ entre 1966 et 1986 (Sophie Galaise, « Serge Garant », *Les Cahiers de la SQRM*, p. 52).

témoignage intimiste qu'il livre dans le numéro consacré à Garant de la revue *Circuit* :

> Bien qu'il s'agissait d'instrumentistes de très bon calibre sur le plan de répertoire plus traditionnel, la plupart des musiciens d'orchestre actifs au Québec n'avaient pas reçu, au milieu des années 1960, une formation les préparant à la musique du XX^e^ siècle. Certains, même avec la meilleure des volontés, n'arrivaient pas à jouer les œuvres présentées qu'au prix d'efforts considérables appliqués tant à concevoir le nouveau langage musical qu'à développer les automatismes indispensables à l'apprentissage de ce répertoire. La plupart se montraient assez sceptiques et c'est donc à force de ténacité et de persuasion, en s'appuyant sur ceux et celles d'entre nous qui se montraient plus naturellement curieux ou aventureux, que Serge Garant réussit à initier les interprètes d'ici à de nouvelles façons d'approcher la musique et à former un noyau de convaincus qui constituerait la base de l'ensemble instrumental de la SMCQ.
>
> […]
>
> Combien de fois avons-nous vu Garant recommencer son patient travail d'initiation auprès d'un interprète nouvellement intégré à l'ensemble de la SMCQ, combien de fois l'avons-nous entendu expliquer à nouveau comment on pouvait simplifier l'exécution de tel passage en apparence injouable afin de pouvoir mieux le rendre ? Serge Garant visait toujours la clarté et la fluidité du discours musical. En ce sens, devant des œuvres souvent fort complexes, il était de la plus haute importance qu'il pût « sécuriser » les musiciens et les aider à faciliter leur travail au moyen de conseils, « raccourcis », trucs et parfois même réécritures de passages représentés de façon inutilement ardue dans la partition[55].

Ce travail de coulisse est cependant perceptible dans la salle de concert et, dès les premières saisons, les critiques musicaux soulignent la qualité d'exécution de l'ensemble. En guise d'exemple, ce commentaire de Jacques Thériault publié à la suite de l'audition du concert d'ouverture de la troisième saison, le 3 octobre 1968 :

---

55. Robert Leroux, « Serge Garant, chef d'orchestre, ou l'initiation exigeante », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, n° 2, 1996, p. 24-25.

> Cette partition [*Octandre*] fut traduite par le Groupe instrumental de Montréal et la mezzo-soprano Patricia Rideout, sous la direction de Serge Garant. Avant de s'attacher à la récitante, il faut signaler que cet ensemble de musiciens (Pierrette Lepage, Jean-Paul Major, Emilio Iacurto, Jean Lafontaine, Otto Armin, Stephen Kondaks et André Migneault) fut un modèle de perfection et de discrétion[56].

À ces commentaires élogieux s'ajoutent des reconnaissances et de nombreux prix accordés à la SMCQ pour souligner la qualité de ses exécutions et de ses productions musicales : « Meilleur ensemble de l'année » du Conseil canadien de la musique en 1982, « Meilleur enregistrement fait au Canada » du Centre de musique canadienne en 1983[57], lauréat musique au Grand Prix 2003 du CAM, « Coup de cœur » 2003 de l'Académie Charles-Cros pour l'audiolivre *Le piano muet*, et de nombreux prix Opus décernés par le Conseil québécois de la musique dans les catégories « Événement de l'année » (2000, 2003), « Création de l'année » (2003, 2006), « Artiste étranger de l'année » (2003, 2005), « Concert de l'année (2003, 2005, 2006) ».

1.4.2 Les solistes et groupes invités

Pour certains concerts produits par la SMCQ, des solistes, des chefs d'orchestre ou des ensembles spécialisés dans le répertoire contemporain sont invités[58].

Parmi les solistes les plus célèbres à s'être produits en récital, nommons les pianistes Claude Helffer (15 décembre 1967), Yuji Takahashi (13 mars 1969), Yvonne Loriod et Olivier Messiaen (5 novembre 1970[59]), Alfons et Aloys Kontarsky (17 février 1972, 10 janvier 1979), Yvar Mikhashoff (14 avril 1991), la chanteuse Cathy Berberian (21 novembre 1968[60]),

---

56. Jacques Thériault, « Musique : de riches heures à la SMCQ », *Le Devoir*, 5 octobre 1968.
57. Cette récompense a été attribuée à l'enregistrement de *Compostelle I* (1978) de Gilles Tremblay et de *Quintette* (1978) de Serge Garant sur l'étiquette Radio-Canada international (RCI 527) en 1982.
58. La liste complète des solistes, des directions d'orchestre et des ensembles invités par la SMCQ est disponible sur le site Internet de la SMCQ, <http://www.smcq.qc.ca>.
59. Lors du séjour de Messiaen à Montréal.
60. À l'occasion d'un concert en l'honneur de Luciano Berio.

les organistes William Albright (3 décembre 1970), Xavier Darasse (20 février 1975) et Werner Jacob (10 novembre 1977), le flûtiste Robert Dick (21 janvier 1993) et le violoncelliste Benjamin Carat (20 octobre 2001). Des solistes québécois se sont également produits à plusieurs reprises à la SMCQ, notamment le duo de pianistes formé par Pierrette Lepage et Bruce Mather (23 janvier 1975 et 6 décembre 1979), les pianistes Louis-Philippe Pelletier (11 novembre 1976, 20 janvier 1983, 21 mai 1998, 4, 9 et 11 avril 2005) et Louise Bessette (8 avril 1990), la flûtiste Lise Daoust (4 février 1990), la soprano Marie-Danielle Parent (9 mai 1992) et les percussionnistes Robert Leroux et Jean-Guy Plante (25 mars 1993)[61].

Outre Garant, Tremblay et Boudreau, des cheffes ou chefs invités ont dirigé l'Ensemble de la SMCQ : Gilbert Amy (18 avril 1974), Gilles Auger (16 avril 1987), Pierre Bartholomé (17 mars 1978), Luciano Berio (21 novembre 1968), Earle Brown (8 avril 1976), Marius Constant (25 mars 1982, 4 décembre 1986), Véronique Lacroix (7 novembre 1991), Alcides Lanza (16 mars 1972, 18 février 1982) et Lorraine Vaillancourt (29 janvier 1987, 30 octobre 1987, 21 et 22 janvier 1988).

Enfin, pendant la période de 1966 à 2006, 86 formations musicales ont été invitées par la SMCQ à jouer en concert. Parmi celles-ci se trouvent l'Ensemble Ars Nova de l'Office de radiodiffusion-télévision française (ORTF) sous la direction de Marius Constant (17 novembre 1967), le Groupe Stockhausen (2 et 3 mars 1971), le Collegium Vocale de Cologne sous la direction de Stockhausen (6 décembre 1971) et de Wolfgang Fromme (21 janvier 1974), les Percussions de Strasbourg (1er novembre 1973), le Groupe de musique expérimentale de Bourges (18 octobre 1979), le Quatuor Kreuzberg (24 avril 1980), le Studio Experimentele Muziek (22 octobre 1980), Steve Reich and musicians (28 avril 1983), le BBC

61. On retrouve plusieurs enregistrements de ces interprètes sur les disques produits par la SMCQ. Par exemple, en tant que soliste, Louise Bessette a enregistré *Piano concertant* (1989) et *Monodias españolas* (1989) de José Evangelista (Paris : Salabert Actuels, SCD 9102, 1992) ; Lise Daoust et Marie-Danielle Parent ont interprété *Les Vêpres de la Vierge* (1986) de Gilles Tremblay (Montréal : Analekta, FL 23102, 1998) ; Marie-Danielle Parent a également chanté *Heureux qui comme* (1987) et *Clere Vénus* (2001) de Denis Gougeon (Saint-Nicolas, Qc : Doberman-Yppan/SRC, DO 135, 1992 ; Toronto : Centredisques/Espace musique, CMCCD 11506, 2006), *Offenes Lied* (1986) de John Rea (Saint-Nicolas, Qc : Doberman-Yppan/SRC, DO 135, 1992), et *Bouchara* (1981) de Claude Vivier (Outremont : Atma classique, ACD2 2252, 2001).

Scottish Symphony Orchestra dirigé par Jerzy Maksymiuk (19 octobre 1988), l'Ensemble intercontemporain de Boulez (23 et 24 mai 1991), le Groupe vocal de France dirigé par John Poole (28 avril 1994), l'Ensemble Grame de Lyon (30 janvier 1996), et le Trio Neos (22 janvier 2000).

1.4.3 Les salles de concert

Depuis la fondation de la SMCQ, ses dirigeants et ses dirigeantes tentent de fidéliser son public, notamment par l'identification d'un lieu dédié à la création. Ainsi, de 1966 à 1975, la SMCQ organise ses concerts principalement à la salle Claude-Champagne[62]. Il faut dire que trois des premiers administrateurs de la SMCQ, Serge Garant, Maryvonne Kendergi et Jean Papineau-Couture, enseignent à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, située à cette époque au 1020, chemin de la Côte-Sainte-Catherine, c'est-à-dire à quelques coins de rue de la salle Claude-Champagne. La proximité géographique de l'Université de Montréal, la qualité de l'acoustique et la grande capacité d'accueil (1 030 fauteuils au total, dont 673 au parterre) peuvent expliquer le choix de cette salle pendant les premières années de fonctionnement de la SMCQ. Cependant, la salle Claude-Champagne est mal desservie par le réseau de transport en commun[63] et loin du centre-ville. Aussi, en raison de l'augmentation de l'auditoire pendant les premières saisons, l'administration décide avec confiance de transférer les concerts de la SMCQ vers une salle plus grande, située au cœur de Montréal, le Théâtre Maisonneuve (1 453 sièges) de la Place des Arts, à partir de la fin de l'année 1968 jusqu'en 1971. Dans un article paru dans *La Scène musicale*, Maryvonne Kendergi fait un bilan du développement du public de l'ensemble en termes quantitatifs :

> Le passé immédiat nous permet un optimisme nullement illusoire. En effet, dans la courbe ascendante de notre public, nous avons la

62. Inaugurée le 22 novembre 1964, la salle Claude-Champagne est rattachée à l'École de musique Vincent-d'Indy dirigée par les sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie. En 1980, l'Université de Montréal achetait le bâtiment pour y installer la Faculté de musique de l'université en 1983.

63. Rappelons que la ligne bleue du métro de Montréal n'a été terminée qu'en 1988 et que, pour se rendre à la salle Claude-Champagne, il fallait emprunter les circuits d'autobus 51 ou 129.

> satisfaction d'avoir atteint plus particulièrement les étudiants et autres jeunes, jusqu'à un total d'environ mille six cents pour l'ensemble de la dernière saison [1968-1969]. Le public des adultes ayant été d'environ un millier, cela donne la moyenne d'assistance de cinq cents personnes par concert. Ces chiffres ne tiennent pas compte de l'auditoire non payant des concerts publics de Radio-Canada et des deux concerts d'Ottawa […], qui ont fait salle pleine. Mais ce dernier auditoire est d'autant plus important qu'il débordait de notre public habituel soit par la radiodiffusion, soit par notre sortie de Montréal[64].

Un nombre moyen de cinq cents personnes par concert lors de la saison 1968-1969 est un succès somme toute relatif dans une salle d'environ 1 400 places. Bien que l'affluence de l'auditoire ait connu une montée pendant les premières saisons, le public de la musique contemporaine demeure limité en nombre et atteint rapidement un plafond qui se maintiendra jusque dans les années 1990, comme nous l'avons évoqué lorsque nous avons traité des revenus de la billetterie. Seuls des événements exceptionnels, comme le concert du Collegium Vocale de Cologne interprétant *Stimmung* (1968) de Karlheinz Stockhausen qui s'est tenu à guichets fermés, le 6 décembre 1971 au Théâtre Maisonneuve, ont un pouvoir d'attraction assez grand pour attirer une audience plus large que celle du public habituel de la SMCQ.

En raison de l'affluence moyenne aux concerts de la SMCQ et du coût élevé pour la location du Théâtre Maisonneuve (800 $ comparativement à 300 $ pour la salle Claude-Champagne[65]), les concerts de la SMCQ seront de nouveau donnés à la salle Claude-Champagne entre 1971 et 1975.

De 1975 à 1992, la SMCQ est surtout associée à la salle Pollack de l'Université McGill. Maryvonne Kendergi explique la raison de ce déménagement, tout en soulignant que le choix n'est pas idéal :

> Nous sommes à la salle Pollack pour des raisons de commodités de production. Ces commodités, certaines s'avèrent fort appréciables

64. Maryvonne Kendergi, « Audience et programme de la SMCQ s'accroi[ss]ent rapidement », *La Scène musicale*, vol. 256, 1970.

65. Réjean Beaucage, *La Société de musique contemporaine du Québec : histoire à suivre*, Québec : Septentrion, p. 129.

> comme par exemple le fait d'avoir résolu le problème de piano pour la musique moderne : il suffit de payer 50 $ de plus pour avoir un piano attribué, un piano préparé. D'autre part nous avons un double inconvénient, l'un étant vraiment l'acoustique de la salle [Pollack], discutable pour ne pas dire autre chose, l'autre étant, je le dis parce que ça m'est venu de plusieurs côtés, « pourquoi vous identifier à McGill »[66].

La salle Pollack est effectivement bien située, en plein cœur du centre-ville de Montréal, et ses dimensions sont intéressantes (600 sièges).

Enfin, la SMCQ s'installe définitivement à la salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau sur le boulevard Maisonneuve en 1992. Cette grande salle, qui peut accueillir 845 auditeurs, dont 556 au parterre, a obtenu, après le concert inaugural du 22 octobre 1992 donné par la SMCQ, une bonne note quant à son acoustique de la part de Claude Gingras qui écrit dans *La Presse* :

> La nouvelle salle Pierre-Mercure de l'UQAM, inaugurée hier soir, s'est révélée une réussite totale d'acoustique. Bien sûr, on n'y a pas encore entendu un piano seul, une voix seule, un quatuor à cordes, un chœur, mais il ne devrait pas y avoir de problèmes de ce côté-là si on en juge par ce test fort révélateur que constituait le programme inaugural, qui était aussi celui de la 27e saison de la Société de musique contemporaine du Québec.
>
> La clarté – une clarté prodigieuse, naturelle – caractérise l'acoustique du nouveau lieu. Les timbres des instruments sont rendus avec une parfaite fidélité, on entend les moindres détails, et les plus puissants fortissimos y circulent sans surcharge.

Cette exceptionnelle qualité du son s'augmente d'un cadre visuellement sobre et élégant, en particulier une conque de scène en érable brun, reposante pour l'œil[67].

---

66. Rapport de Maryvonne Kendergi, présidente, p. 5, annexe du procès-verbal de l'assemblée générale annuelle, 18 décembre 1975, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

67. Claude Gingras, « La salle Pierre-Mercure : une réussite », *La Presse*, 23 octobre 1992.

1.5 LA PROGRAMMATION

L'analyse de la programmation de la SMCQ sera effectuée en tenant compte des directions artistiques successives de Serge Garant (1966-1986), Gilles Tremblay (1986-1988) et Walter Boudreau (1988-2006). Pour les années Garant, il nous a semblé judicieux de nous concentrer dans un premier temps sur les cinq premières saisons de concert (1966-1971), soit la période où ont été forgées les bases du répertoire de l'organisme. Cette époque correspond aussi à l'existence du Groupe instrumental de Montréal, le premier ensemble orchestral de la SMCQ[68].

1.5.1 Les années Garant (1966-1986)

1.5.1.1 Construire un répertoire contemporain : Les cinq premières saisons (1966 à 1971)

Le premier concert de la SMCQ est donné le 15 décembre 1966 à la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal. Au programme, les membres du comité fondateur prévoient présenter *Structures II* (1961[69]) pour deux pianos de Pierre Boulez, l'« Air d'Ishtar » de l'opéra *Toi/Loving* (1965) de R. Murray Schafer (né en 1933), une *Fantaisie pour piano* (1964) de Bruce Mather (né en 1939) et *Kékoba* (1965) de Gilles Tremblay. Cependant, Serge Garant fait part au comité organisateur du

68. Le Groupe instrumental de Montréal changera de nom en 1971 pour celui encore utilisé aujourd'hui d'Ensemble de la SCMQ. Société de musique contemporaine du Québec, http://smcq.qc.ca/smcq/fr/artiste/ensembledelasmcq_/Ensemble_de_la_SMCQ/biographie, consulté le 31 juillet 2019.

69. Dans le programme de concert, l'année est 1959, mais le texte de présentation de Bruce Mather, qui se trouve dans le même programme, indique que l'œuvre a été « écrite entre 1958 et 1960 ». Nous retiendrons la date de la création, le 21 octobre 1961, au festival de Donaueschingen en Allemagne.

refus de Tremblay de faire jouer son œuvre *Kékoba*[70], refus qui entraîne son remplacement par *Anerca* (1961) de Garant[71].

La programmation des cinq premières saisons (de 1966 à 1971) de la SMCQ réunit 178 œuvres (dont 133 œuvres différentes) réparties en 30 concerts (soit environ cinq œuvres par concert). Le tableau 6 présente sous forme de statistiques la liste des compositeurs les plus joués à la SMCQ entre 1966 et 1971.

TABLEAU 6 Compositeurs les plus joués à la SMCQ entre 1966 et 1971

NOM DU COMPOSITEUR	NOMBRE DE FOIS JOUÉ À LA SMCQ	NOMBRE D'ŒUVRES DIFFÉRENTES	NOMBRE DE REPRISES DES ŒUVRES
Luciano Berio (1925-2003, Italie)	12	9	3
Gilles Tremblay (1932, Canada)	11	6	5
Karlheinz Stockhausen (1928-2007, Allemagne)	10	8	2
Anton Webern (1883-1945, Autriche)	9	7	2
Serge Garant (1929-1986, Canada)	8	6	2
Olivier Messiaen (1908-1992, France)	8	5	3
Bruce Mather (1939-, Canada)	7	5	2

70. Procès-verbal du conseil d'administration, 18 novembre 1966, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec. *Kékoba* a été créée le 25 février 1966 à Radio-Canada pour la Communauté radiophonique des programmes de langue française, puis reprise en juin 1966, à la Tribune internationale des compositeurs, à Paris. Au moment du premier concert de la SMCQ, Tremblay travaillait à une version révisée qui a été jouée lors du troisième concert de l'organisme, le 5 avril 1967, sous la direction du compositeur.

71. Dans cette étude, les titres des œuvres seront donnés tels qu'ils figuraient dans les programmes de concert consultés dans les fonds d'archives des sociétés.

La fréquence des présences de certains compositeurs s'explique par le fait que la SMCQ organise des concerts entièrement consacrés à un compositeur-vedette en visite à Montréal. C'est le cas à trois reprises dans la période qui nous intéresse, soit pour le concert du 21 novembre 1968, où Luciano Berio dirige l'ensemble et la mezzo-soprano Cathy Berberian dans cinq de ses œuvres ; celui du 5 novembre 1970, où Yvonne Loriod interprète deux œuvres d'Olivier Messiaen : *Les Visions de l'Amen* (1943) pour deux pianos (avec le compositeur au second piano) et des extraits des *Vingt Regards sur l'Enfant-Jésus* (1944) pour piano solo ; et enfin ceux des 2 et 3 mars 1971, où Karlheinz Stockhausen et son groupe présentent plusieurs œuvres du compositeur allemand en première audition canadienne : *Spiral* (1968), *Klavierstück IX* (1954-1961), *Pole* (1970), *Prozession* (1967) et *Hymnen* (1966). La SMCQ présente également deux concerts destinés au grand public, repris chacun deux fois, à l'Exposition universelle les 22, 23, 24 et 25 août 1967. Y sont jouées les œuvres de plusieurs Canadiens : Jean Papineau-Couture, Serge Garant, Jacques Hétu (1938-2010), Otto Joachim et Gilles Tremblay. La musique québécoise et canadienne est évidemment très présente dans le programme artistique de la société qui, entre 1966 et 1971, commande des œuvres à Gilles Tremblay, Norma Beecroft (née en 1934), Jacques Hétu et R. Murray Schafer. Du premier, l'œuvre *Souffles (Champs II)* (1968) est jouée le 21 mars 1968 et le 13 décembre 1968. De la deuxième, *Rasas 1* (1968) est présenté quatre fois : deux fois lors du concert du 9 janvier 1969, puis le 15 mai 1970 et enfin le 29 janvier 1971. L'œuvre de Hétu, *Cycle*, op. 16 (1969), est interprétée les 5 et 12 février 1970, et celle de Murray Schafer, *Music for the Morning of the World* (1970), le 25 février 1971.

De la programmation de ces premières saisons se détache un petit noyau de six compositeurs qui sont joués plus de sept fois : Berio (12), Garant (8), Messiaen (8) Stockhausen (10), Tremblay (11) et Webern (9). On observe que ce lot de privilégiés compte autant de compositeurs canadiens que d'européens. De plus, ces noms sont associés d'assez près à une esthétique : celle du constructivisme sériel pour lequel Webern a servi de modèle. Messiaen se trouve indirectement associé à cette esthétique parce qu'il a donné une impulsion nouvelle au courant avec les œuvres qui se situent dans la foulée de ses *Quatre Études de rythme* (1949-1950) et qui influenceront des compositeurs comme Stockhausen. Ce groupe restreint de compositeurs, qui représente un dixième de tous celles et

ceux joués par l'Ensemble de la SMCQ lors de cette période, est responsable d'environ un tiers du répertoire de l'ensemble (29 % des œuvres au répertoire et 31 % des œuvres exécutées). En effet, nous constatons que, pendant cette période, la SMCQ rejoue 45 œuvres (34 %) de son répertoire. Parmi les œuvres reprogrammées, 38 % ont été écrites par le petit noyau de compositeurs joués plus de sept fois et nommés plus haut. Le compositeur dont les œuvres sont les plus jouées et rejouées est Gilles Tremblay. En ayant recours aux compositeurs les plus engagés et actifs dans le domaine du constructivisme sériel, les organisateurs souhaitent doter ce courant d'assises solides afin, d'une part, que le public puisse mieux le comprendre et, d'autre part, pour que le courant lui-même et les compositeurs qui le défendent puissent s'imposer au cœur de la création musicale québécoise. Ces données nous permettent de voir dans la programmation de la SMCQ la nette volonté des membres du comité fondateur de donner à l'organisme une orientation esthétique tournée vers la modernité européenne et plus particulièrement celle que domine alors la génération de Boulez. En fait, la SMCQ fera en sorte de donner au public québécois l'occasion non seulement de connaître les œuvres qui jalonnent la modernité musicale d'avant-guerre – avec notamment les *Fünf Lieder*, op. 4 (1909) de Webern et *Pierrot lunaire* (1912) de Schoenberg –, mais aussi d'établir les liens nécessaires entre ces œuvres de référence et les œuvres contemporaines.

Il est évident aussi que cette situation fera en sorte de privilégier certains compositeurs. On remarque ainsi que Garant, directeur artistique et chef de la formation, voit sa musique interprétée huit fois pendant les premières saisons de la SMCQ. Sur l'ensemble des 178 exécutions qui constituent notre corpus d'analyse, ce nombre semble peu significatif. Toutefois, lorsque nous considérons que chaque compositrice ou compositeur a été joué en moyenne trois fois (2,97), nous constatons que la musique de Serge Garant a été exécutée près de trois fois (2,69) plus souvent que celles de tous les autres artistes. Garant profite-t-il de la SMCQ pour diffuser ses œuvres ? Sans la présence de cet organisme, on peut se demander où ses œuvres auraient été jouées. Cette question se pose tout aussi bien pour les autres compositeurs et compositrices de l'époque. Il nous semble donc nécessaire de nuancer les propos de Réjean Beaucage publiés dans son récent ouvrage sur l'histoire de la SMCQ :

> Qu'en est-il, historiquement, du poste de directeur musical / artistique à la SMCQ ? En ce qui concerne Serge Garant, il est clair qu'il a utilisé ce pouvoir, envers lui-même, avec une parcimonie qui l'honore. Garant n'a reçu durant ses 20 ans à la barre de l'organisme qu'une seule commande de la SMCQ, pour *Circuits II* (1972), et seulement trois de ses œuvres y ont été créées (*Offrande III*, le 28 mars 1971 à la salle Claude-Champagne ; *Rivages*, le 27 octobre 1977 à la salle Pollack ; et *Circuits II*). Sa musique a été interprétée 41 fois avant l'automne 1986, moment de son décès, dans un concert donné ou présenté par la SMCQ (sur 169 œuvres au total pour cette période) ; 21 fois à Montréal et 20 fois à l'extérieur. Durant les quatre dernières saisons pendant lesquelles il agissait comme directeur artistique, une seule de ses œuvres fut interprétée dans un concert de la SMCQ (*Quintette*, de 1978, par l'Ensemble Lontano sous la direction d'Odaline de la Martinez, le 31 octobre 1985)[72].

Selon Beaucage, le total des œuvres de Garant jouées à la SMCQ ne constitue pas la preuve qu'il a profité de sa situation de directeur musical et artistique de la société. Au cours des vingt ans où il exerce ses fonctions, sa musique a été jouée 41 fois (douze œuvres différentes), soit pour une moyenne de deux œuvres par saison. Cette moyenne s'inscrit dans la tendance amorcée au cours des cinq premières années (1,6 œuvre par saison). Sans vouloir discuter trop longuement ces chiffres, somme toute bien relatifs, on ne peut que constater que Garant demeure malgré tout au cours de cette période l'un des trois compositeurs les plus joués à la SMCQ[73], aux côtés de Gilles Tremblay (48 fois) et de Bruce Mather (33 fois)[74], et que cet état de fait contribue à conférer une identité particulière à la SMCQ. D'autre part, dans le contexte de l'époque, il faut tenir compte du rôle que la SMCQ jouera dans l'essor des carrières des jeunes artistes québécois et canadiens. La SMCQ sera un tremplin idéal pour

---

72. Réjean Beaucage, *La Société de musique contemporaine du Québec*, Québec : Septentrion, 2011, p. 105.

73. Sophie Galaise remarque à juste titre que « [cela] détruit le mythe du compositeur trop timide pour oser programmer sa propre musique » (Sophie Galaise, « Serge Garant, directeur de la Société de musique contemporaine du Québec (1966-1986) », *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 1, nos 1-2, 1997, p. 46.).

74. *Ibid*.

la musique de Garant, comme pour celle de Tremblay et Mather, puis Rea, Boudreau (né en 1947), Bouliane (né en 1955) et Lesage (né en 1958).

Dans un autre ordre d'idées, l'analyse de la programmation de la SMCQ sous la direction artistique de Garant nous amène à établir une comparaison avec le Domaine musical de Pierre Boulez (fondé le 13 janvier 1954)[75], ces deux institutions étant dirigées par des compositeurs avant-gardistes devenus des chefs d'orchestre par nécessité, en quelque sorte.

La comparaison de la SMCQ avec le Domaine musical n'est pas fortuite et a déjà été soulignée[76]. En effet, la SMCQ partage avec le Domaine musical de nombreuses similitudes en ce qui concerne la programmation. La société de concerts française a établi à ses débuts une programmation de concerts en trois volets :

a. Un plan de référence où l'on présente des œuvres du passé ayant une résonance actuelle, celles de Machaut, Dufay, Gabrieli, Gesualdo, Monteverdi, Dowland, Bach, Mozart, Beethoven. Il est abandonné en 1957 ;

b. Un plan de connaissance qui est une tentative de classiciser les compositeurs modernes tels Debussy, Ravel, Stravinsky, Bartók, Schoenberg, Berg, Webern, Ives et Varèse ;

c. Et un plan de recherche qui deviendra rapidement la préoccupation première du Domaine : les premières auditions inscrites dans une perspective historique. On y présente essentiellement les œuvres des compositeurs de la génération de Messiaen et de celle de Boulez et Stockhausen[77].

---

75. Grâce au soutien et à l'amitié des Renaud-Barrault, Boulez organise d'abord les Concerts du Petit Marigny en 1953, puis, l'année suivante, il crée le Domaine musical dont il assure la direction de 1954 à 1967. Voir Jésus Aguila, *Le Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris : Fayard, 1992.

76. Louise Bail, *Maryvonne Kendergi,* Montréal : Hurtubise HMH, 2002, p. 317 ; Andrée Desautels, « The History of Canadian Composition 1610-1967 », *Aspects of Music in Canada*, sous la dir. d'Arnold Walter, Toronto : University of Toronto Press, 1969, p. 134 ; Michel Duchesneau, « Montréal/Nouvelles Musiques : perspectives », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, nº 2, 2004, p. 10.

77. Aguila, *op. cit.*, p. 139-140.

Cette planification évoluera lentement vers une concentration des efforts sur les deuxième et troisième volets. Cette évolution correspond à ce qui deviendra une sorte d'« institutionnalisation » de la création, c'est-à-dire l'instauration d'un modèle fixe qui régit l'organisation structurelle et la mise en valeur des œuvres dans la programmation des concerts de musique contemporaine. Pour sa part, en accord avec ses objectifs de départ, la SMCQ reprend les plans de connaissance et de recherche proposés par le Domaine musical. Citons à ce propos Serge Garant qui commente la première saison de la SMCQ :

> Nous avons joué cette année deux classiques de la musique contemporaine : Varèse et Webern ; quatre brillants représentants de la jeune musique, Boulez, Cage, Kagel et Stockhausen, ainsi que six compositeurs canadiens : Mather, Morel, Schafer, Somers, Tremblay et moi-même. Nous entendons continuer dans le même sens : donner à la fois des classiques, des jeunes qui marquent la musique ailleurs et des compositeurs d'ici[78].

La SMCQ souhaite ainsi d'emblée instaurer une tradition de compositeurs contemporaine, et valoriser la création musicale répondant aux critères d'une esthétique très précise.

1.5.1.2 Unifier les programmes de concert (1971-1986)

Les 106 concerts qui sont présentés par la SMCQ entre 1971 et 1986 s'inscrivent dans la continuité des axes de programmation privilégiés dès le départ par le comité fondateur. Parmi les compositrices et les compositeurs les plus joués lors de cette période (consulter le tableau 7), on retrouve à nouveau Garant (14), Mather (8), Messiaen (9), Stockhausen (16), Tremblay (15) et Webern (15), soit un mélange équilibré des compositeurs « classiques » et des « nouveaux créateurs ».

78. Serge Garant, note du programme du troisième concert de la SMCQ, 5 avril 1967.

TABLEAU 7 Compositrices et compositeurs les plus joués à la SMCQ entre 1971 et 1986

NOM DE LA COMPOSITRICE OU DU COMPOSITEUR	NOMBRE DE FOIS JOUÉ À LA SMCQ	NOMBRE D'ŒUVRES DIFFÉRENTES	NOMBRE DE REPRISES DES ŒUVRES
Karlheinz Stockhausen (1928-2007, Allemagne)	16	14	2
Anton Webern (1883-1945, Autriche)	15	12	3
Gilles Tremblay (1932-, Canada)	15	10	5
Micheline Coulombe Saint-Marcoux (1938-1985, Canada)	14	10	4
Serge Garant (1929-1986, Canada)	14	10	4
Iannis Xenakis (1922-2001, Roumanie)	14	9	5
Edgard Varèse (1883-1965, France)	13	7	6
Mauricio Kagel (1931-2008, Argentine)	11	10	1
Arnold Schoenberg (1874-1951, Autriche)	10	7	3
Olivier Messiaen (1908-1992, France)	9	7	2
Bruce Mather (1939-, Canada)	8	8	0
Gilbert Amy (1936-, France)	7	7	0
Claude Vivier (1948-1983, Canada)	7	7	0
György Ligeti (1923-2006, Hongrie)	7	6	1

Lors de cette période, la majorité des concerts présentent des œuvres qui tracent des liens entre les axes de programmation de référence et de recherche. Le concert du 18 octobre 1973 à la salle Claude-Champagne, par exemple, présente une œuvre contemporaine classique, *Hyperprism* (1923) de Varèse, et *Circuits I* (1972) de Garant, deux œuvres qui font largement usage des instruments de percussion. Les autres œuvres au programme sont *Anaktoria* (1969) de Xenakis (1922-2001), *Obsession* (1973) de Jean Papineau-Couture jouée en première audition mondiale, et *Notazioni* (1961) de Bengt Hambraeus (1928-2000).

Varèse est l'un des compositeurs les plus joués par l'Ensemble de la SMCQ. Son nom apparaît treize fois entre 1971 et 1986, mais ses œuvres ont été présentées au total vingt-cinq fois en quarante saisons. Les principales œuvres du compositeur ont été données au moins une fois sur l'ensemble de la période à l'étude :

Densité 21,5 (1936), 1 fois

Déserts (1950-1954), 5 fois

Ecuatorial (1934), 3 fois

Hyperprism (1923), 1 fois

Intégrales (1924-1925), 7 fois

Ionisation (1931), 2 fois

Octandre (1923), 5 fois

Poème électronique (1958), 1 fois[79]

La rencontre de Serge Garant et d'Edgard Varèse à New York le 14 avril 1956 n'est probablement pas étrangère à la présence régulière des œuvres de ce dernier dans les programmes de la SMCQ. La musicologue Marie-Thérèse Lefebvre décrit ce moment mémorable :

> L'événement le plus important de cette année dans l'évolution créatrice de Garant est certainement sa rencontre avec Varèse, à New York [le 14 avril 1956], qui lui fait entendre *Déserts* pour la première

79. Cette œuvre électroacoustique ne fait pas partie du répertoire habituel de la SMCQ. Elle a été présentée lors du concert « Électronie », le 8 juin 1995 à la salle Pierre-Mercure, au côté d'œuvres de musique mixte.

> fois. Garant n'oubliera jamais cette expérience auditive en écoutant les sonorités des quintes à vide des premières mesures et ces échanges à un petit bistrot avec cet homme passionné. Il appréciera également ses commentaires sur la partition de *Nucléogamme* qu'il lui présente. Varèse lui remet alors la partition d'*Octandre* avec la dédicace : « À Serge Garant, sympathique souvenir ».
>
> Plus d'une affinité liait ces deux êtres malgré les années qui les séparaient : deux personnalités bâties d'un seul bloc, entières et sans compromis, dont la révolte faisait naître l'action ; deux êtres hantés par la mort (thème qui est présent dans les textes qu'ils choisissent) ; deux compositeurs « résolument modernes, sans nostalgie pour le passé » ; deux musiciens attirés par les sonorités agressives des instruments à vent et par les richesses rythmiques des instruments à percussion[80].

À notre avis, ces œuvres de Varèse ont été beaucoup jouées pour deux raisons : tout d'abord parce que Garant, Tremblay[81] et Boudreau, par la suite, les ont jugées comme particulièrement éclairantes pour la compréhension de la musique contemporaine, d'autant que Varèse est perçu comme le porte-flambeau d'une nouvelle ère de la musique qui, sans rejeter ses racines, est essentiellement nouvelle, caractéristique de son propre temps et ancrée en Amérique. D'autre part, comme les interprètes de l'ensemble possèdent ces œuvres à leur répertoire, elles ont pu être souvent reprises en remplacement d'une nouvelle œuvre dont la création a été repoussée faute de préparation. C'est le cas d'*Hyperprism* qui est présentée à la place d'une œuvre de Vivier lors du concert du 18 octobre 1973, car les pianistes pressentis pour interpréter l'œuvre nouvelle (Louis-Philippe Pelletier et Raoul Sosa) n'auraient pas été prêts à la date du concert[82].

---

80. Marie-Thérèse Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal : Lousie Courteau, 1986, p. 53.

81. Tremblay, qui siégera au conseil d'administration de la SCMQ à compter de 1969, se lie d'amitié avec Varèse à New York en 1952. Il publiera plusieurs articles sur sa musique (voir Marie-Thérèse Lefebvre, « Chronologie des articles, entrevues et commentaires radiophoniques », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 5, nº 1, 1994, p. 73-76.

82. C'est Gilles Tremblay qui suggère le remplacement de l'œuvre de Vivier par celle de Varèse. Il estime que cette dernière, qui dure environ sept minutes, demande seulement cinq heures

Il n'est nullement exagéré de souligner l'influence de Varèse sur la musique contemporaine québécoise. Ses œuvres ont été reprises par la majorité des formations instrumentales du Québec. Bien plus, une autre œuvre de Varèse, *Octandre* (1923), servira de point de départ pour les concerts thématiques de l'Ensemble contemporain de Montréal. Nous y reviendrons ultérieurement dans le chapitre qui sera consacré à cet ensemble.

1.5.1.3 Présenter des musiques éclectiques : le concert commémoratif du 10e anniversaire

Le concert célébrant le dixième anniversaire de fondation de la SMCQ, le 9 décembre 1976, présente essentiellement des œuvres récentes de diverses allégeances esthétiques (sérialisme, stochastique, musique électroacoustique et mixte). Le public a pu entendre *Iikkii* (1971) pour dix-huit instruments solistes de François Morel (né en 1926), *Epéï* (1976) de Xenakis (1922-2001), *Korwar* (1972) de François-Bernard Mâche (né en 1935) et *Oralléluiants* (1975) de Gilles Tremblay.

Composée pour la SMCQ, *Iikkii* a été créée le 3 février 1972 à la salle Claude-Champagne. Le titre de l'œuvre vient d'un mot inuit qui signifie froidure. Il est d'ailleurs possible de faire une analogie entre ce mot, qui est un palindrome, et la structure générale de l'œuvre en forme d'arche. Au niveau du découpage interne, l'écriture de Morel est influencée par la seconde école viennoise et l'utilisation de la série, mais également par le principe de « notes pivots » proposé par Varèse, compositeur qu'il rencontre en 1958 :

> La série de base favorise deux « notes pivots », le *mi* et le *fa* (du centre du piano) autour desquelles gravite l'œuvre qui comporte neuf séquences de durée égale : un prélude, un thème de timbres, cinq variations bâties sur des permutations de la série, un chant et un postlude ou coda[83].

---

de répétitions. « Programme 1973/1974 », 27 juin 1973, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

83. Programme de concert, 3 février 1992, p. 6, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

L'intention de Morel n'a pas été d'écrire une œuvre « nordique », mais de représenter en musique le sentiment d'isolement, sentiment que le poète Saint-Denys Garneau exprime dans cette phrase : « Et nous sentions notre isolement s'élever comme un mur impossible[84]. »

Epéï de Xenakis est également une commande de la SMCQ. C'est Maryvonne Kendergi, qui entretient une relation d'amitié avec le compositeur, qui le sollicite pour écrire une œuvre destinée à marquer le dixième anniversaire de la fondation de la SMCQ[85]. Bien que Xenakis soit un compositeur incontournable dans les années 1960 et 1970, le fait de commander une œuvre à un non-Canadien et, de surcroît, à un compositeur pour lequel Garant disait éprouver une certaine admiration sans aimer sa musique[86], nous interpelle.

Xenakis est connu surtout pour l'application des processus stochastiques à la musique. Il s'est ainsi servi des calculs mathématiques générés par ordinateur pour introduire dans ses œuvres des variables aléatoires. En quelque sorte, il élabore un langage personnel en réaction contre l'écriture sérielle.

> La polyphonie linéaire [sérielle] se détruit elle-même par sa complexité actuelle. Ce qu'on entend n'est en réalité qu'amas de notes à des registres variés. La complexité énorme empêche à l'audition de suivre l'enchevêtrement des lignes et a comme effet macroscopique une dispersion irraisonnée et fortuite des sons sur toute l'étendue du spectre sonore. Il y a par conséquent contradiction entre le système polyphonique linéaire et le résultat entendu qui est surface, masse[87].

En partant de la macrostructure, le compositeur définit des proportions générales dont il déduit ensuite, à l'aide de calculs mathématiques, le

---

84. Cité par François Morel dans le programme de concert, 3 février 1992, p. 6, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

85. Lettre de Maryvonne Kerdergi à Iannis Xenakis, 28 février 1975, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

86. Entretien avec Maryvonne Kendergi (extraits) dans Raoul Duguay, *Musiques du Kébék,* Montréal, Éditions du Jour, 1971, cité dans Marie-Thérèse Lefebvre, *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*, Montréal : Louise Courteau, 1986, p. 119.

87. Iannis Xenakis, « Crise de la musique sérielle », *Gravesaner Blätter,* nº 1, 1955, cité dans Iannis Xenakis, *Musique, architecture*, Tournai : Casterman, 1971, p. 120.

matériel musical. En somme, il procède *a contrario* de l'écriture sérielle où la cellule de base se développe vers la forme finale.

Epéï est écrite pour un sextuor comprenant une clarinette, un cor anglais, une trompette, deux trombones et une contrebasse. Musicalement, cette œuvre s'inscrit dans la même lignée qu'*Anaktoria* (1969) et *Eonta* (1962-1964) et anticipe *Palimpseste* (1979). Pour l'avancement des instrumentistes de la SMCQ, l'apprentissage de l'œuvre aura été bénéfique, comme le rapporte Maryvonne Kendergi dans son rapport moral de la saison 1975-1976 :

> L'exécution d'*Epéï* a apporté beaucoup à nos musiciens ; même s'ils se plaignent à chaque fois que c'est à peu près injouable, ils constatent que c'est bénéfique[88].

Xenakis trace une nouvelle voie dans la composition de la musique contemporaine, et, au terme d'une première décennie d'activités de diffusion et de promotion de la musique contemporaine, il est important que la SMCQ présente ce choix à son public.

Une autre preuve de l'éclectisme de la SMCQ est la présence de l'œuvre *Korwar* pour clavecin électronique et bande de François-Bernard Mâche au sein du programme célébrant le dixième anniversaire de la SMCQ, car elle propose une solution de rechange au postwebernisme. Bien que Serge Garant éprouve peu de goût pour la musique électroacoustique[89], il a fait jouer environ soixante-quinze œuvres pour bande seule ou mixte (13 % des œuvres) en vingt saisons (contre cinquante et une œuvres pour Walter Boudreau). De plus, Garant reste fidèle aux principes généraux de programmation de la SMCQ : il accorde une place équivalente aux compositeurs connus (Amy, Berio, Cage, Dhomont, Éloy, Mâche, Stockhausen et Varèse, par exemple) et aux jeunes créateurs et créatrices.

Dans *Korwar*, François-Bernard Mâche utilise le matériau sonore recueilli sur bande sans l'altérer. Pour ce compositeur associé au Groupe de recherches musicales, l'écoute attentive du matériau permet d'en

88. Procès-verbal de l'assemblée générale, 9 décembre 1977, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

89. Voir à ce sujet Serge Garant, « Musique électronique », *Journal des Jeunesses musicales du Canada*, janvier 1968.

extraire le potentiel musical sans avoir recours à des modifications qui le rendent méconnaissable. Dans son essai *Musique, mythe, nature* (1983), Mâche décrit la composition de *Korwar* :

> *Korwar* emploie ainsi une écriture instrumentale en quelque sorte plaquée sur le modèle pour constituer avec lui un tout. […] La langue xhosa utilisée au début de l'œuvre reste reconnaissable. Le choix de cette langue tient à sa phonétique particulière : […] elle a emprunté aux langues des Hottentots les phonèmes claquants qu'on appelle les clicks. […] Ces bruits de bouche […] produisent à l'intérieur de la chaîne parlée une sorte de percussion des plus intéressantes, dont on dirait qu'elle appartient à une autre source sonore. […] Je me suis ensuite livré à un montage intercalant entre certaines de ces phrases de courtes sections de bruits percussifs émis pas un shama, oiseau qui se retrouve ailleurs dans la même œuvre. Ces percussions, proches des clicks, introduisent une ambiguïté supplémentaire qui brouille les limites entre l'instrumental et le vocal, entre cri animal et parole humaine. […] Le clavecin entre pour colorer discrètement certains mots ou groupes de mots. Parfois, il répète seul ce que la voix vient d'énoncer. […] La présence simultanée du modèle fait que chaque agrégat de clavecin est comme une couleur particulière qui se superpose à la syllabe et forme avec elle un hybride nouveau[90].

Cette œuvre s'inscrit dans le projet de musique concrète de Schaeffer (1910-1995) en ce qu'elle souhaite recréer un cinéma pour l'oreille, car « si l'on écoute attentivement les sons, on y découvre des ébauches de formes et de pensée[91] ». C'est une philosophie que Mâche partage avec Gilles Tremblay puisque ce dernier se sert également des musiques latentes qui se trouvent à l'état brut dans la nature pour composer ses œuvres.

Dernière œuvre prévue au programme, *Oralléluiants*[92] de Tremblay est écrite pour soprano, flûte, clarinette basse, cor, trois contrebasses

90. François-Bernard Mâche, *Musique, mythe, nature ou Les dauphins d'Arion*, Paris : Klincksieck, 1983, p. 126-128.

91. *Ibid.*, p. 135.

92. Pour une analyse complète de l'œuvre, voir Vincent Ranallo, « Une célébration sonore de l'esprit : à propos d'*Oralléluiants* », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 20, nº 3, 2010, p. 43-58.

et percussions. En plus de jouer sur un assortiment d'instruments en peau et en métal et de manipuler des feuilles de différents matériaux, dont l'aluminium, un des deux percussionnistes doit aussi danser et des microphones contacts sont requis pour capter ses gestes.

Le texte est basé sur le premier *Alleluia* de la messe de la Pentecôte, comme l'explique Tremblay :

> Le titre est issu de deux mots : *orants* (personnages en prières), à l'intérieur duquel est inséré *alléluia*. Ce procédé par trope (expression médiévale signifiant citation, parenthèse, insertion) reflète la forme de l'œuvre. Le texte est tiré du premier alléluia de la messe de la Pentecôte, d'une actualité lumineuse au seuil de ce dernier quart de siècle : *Emitte spiritum tuum, et creabuntur et renovabis faciem terrae*. (Envoie ton souffle et toutes choses seront créées et tu renouvelleras la face de la terre.) L'œuvre se veut une prière tournée vers ce *souffle*, antenne tout orientée vers ce qui est source de vie, avec l'idée d'épanouissement, d'éclosion qui y est attachée et qui fait naître l'alléluia, animé par deux courants : le premier, fait d'exubérance, de rapidité et de contraste, est débordant de mouvement (mélodique, phonétique, et spatial) ; le second est de caractère plus continu et calme, en sérénité exultante. Il faut aussi mentionner, en sous-jacente l'idée de rupture, de brisure et d'accident, paradoxale en son ambiguïté car, en *rompant*, elle permet de nouveaux mouvements et des élans insoupçonnés. L'instrumentation est surtout caractérisée par l'emploi de trois contrebasses. Elles utilisent la plupart du temps les sons harmoniques naturels des cordes à vide, donc un univers non tempéré qui colore en quelque sorte le reste de la musique. Tout cet aspect acoustique est d'ailleurs dédié à Pythagore qui a le premier établi la relation entre le *nombre* et la *progression harmonique*[93].

La partition présente d'importants contrastes, par exemple entre les sons flûtés des instruments à vent et les pizzicati des contrebasses. De nombreuses sections « mobiles » sont également prévues, notamment à la voix où il est demandé de tenir la note jusqu'au bout du souffle pour donner une impression d'intériorité.

---

93. Programme de concert, 9 décembre 1976, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

Finalement, ce concert montre que la SMCQ ne s'est pas limitée exclusivement à l'esthétique postwebernienne. L'éclectisme des programmes de concert est perceptible même outre-mer. Dans le livret du concert commémoratif, Maurice Fleuret[94] insiste sur la diversité des choix artistiques de la SMCQ et sur les qualités de l'ensemble qui se positionne au même niveau que les grands organismes internationaux :

> Vue de Paris, la Société de musique contemporaine du Québec, c'est moins une institution que des personnes. Des noms, des visages, des musiques. Maryvonne Kendergi, Serge Garant, Gilles Tremblay, entre autres, ont longuement séjourné à Paris et ils y ont laissé beaucoup d'amis. Ils sont connus, reconnus, estimés de tous les musiciens de l'aventure, dont beaucoup d'ailleurs entretiennent avec eux des relations, une correspondance et des échanges suivis d'information ou des partitions. De plus, nous les rencontrons régulièrement dans les principaux festivals de musique nouvelle et nous les prenons en quelque sorte pour les ambassadeurs permanents et privilégiés de la création musicale canadienne. […]
>
> Une chose nous frappe aussi, en France. C'est l'éclectisme, que je pourrais dire démocratique, des programmes de la Société de musique contemporaine du Québec. Point d'exclusive, point d'interdit, point de mise à l'index, toutes les tendances de la pensée musicale actuelle y sont représentées tout au long de la saison et sans pour cela que la programmation paraisse décousue, ou disparate. […] En somme, à la lecture des programmes annuels de la S.M.C.Q., une nostalgie nous gagne subtilement, nous amateurs français ; la nostalgie de ce « Domaine musical » fondé par Pierre Boulez à l'aurore de la musique nouvelle et qui sans doute a servi de modèle à la société québécoise, ce « Domaine musical » aujourd'hui disparu et que rien ni personne n'est parvenu à remplacer en France, si ce n'est peut-être là-bas, chez vous au Canada, cette lointaine S.M.C.Q. qui en poursuit autant l'esprit que la lettre[95].

---

94. Maurice Fleuret (1932-1990), compositeur, journaliste, critique musical attitré du *Nouvel Observateur et organisateur de festivals de musique contemporaine, dont les Journées de musique contemporaine de Paris (1967-1974).*

95. Programme de concert, 9 décembre 1976, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

1.5.1.4 Célébrer vingt ans de création

Le directeur artistique Serge Garant a participé à la préparation de la vingt-et-unième saison (1986-1987) de la SMCQ avec le comité des programmes et les administrateurs. Il a cependant manqué de peu le concert marquant le 20e anniversaire de la SMCQ, donné le 4 décembre 1986. En effet, il est décédé du cancer, le 1er novembre[96].

S'intégrant à une saison placée sous le thème « 20 ans de création », le concert du 4 décembre 1986 est dédié aux interprètes et aux artisans de la SMCQ, mais il rend également hommage à Garant. Le texte d'introduction du livret du concert, rédigé par Gilles Tremblay, président, exprime une reconnaissance profonde aux collaborateurs de la SMCQ :

> Le deuil et la fête ne se concilient pas toujours facilement. Toutefois je pense qu'il est symbolique que, sans le savoir, nous ayons dédié ce concert du vingtième anniversaire à tous nos collaborateurs, administrateurs, régisseurs et musiciens qui, avec Serge Garant, ont œuvré à la SMCQ. Ce sont eux qui, depuis vingt ans, assurent une continuité dont l'avenir est le défi. L'hommage qu'on leur doit n'est pas pure forme aujourd'hui, il indique une responsabilité nouvelle. Celle de partager plus que jamais le bâtir, le faire, l'imaginer, le jeu inépuisable de la musique. Au seuil de l'an 2000 – à travers la prolifération de moyens techniques qui, sans discernement, pourraient devenir autant de miroirs aux alouettes – ce jeu, où l'émerveillement premier est source, apparaît de plus en plus vital et nécessaire, révélateur de sens[97].

Le programme de ce concert fait entendre le Quatuor Morency interprétant le *Quatuor n° 3* (1981) de R. Murray Schafer (né en 1933) et l'ensemble de la SMCQ sous la direction de Marius Constant pour *Déserts* (1950-1954) de Varèse, *Merapi* (1986) de José Evangelista, œuvre donnée en première audition mondiale, et… *chant d'amours* (1975) de Garant avec les solistes Pauline Vaillancourt (soprano), Jocelyne Fleury-Coutu (mezzo-soprano) et Michel Ducharme (baryton). « Voilà un programme

96. Un autre deuil afflige la SMCQ : celui de Daniel Sarijian, directeur administratif depuis 1979, mort tragiquement à l'âge de 43 ans.

97. Programme de concert, 4 décembre 1986, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

fidèle à nos meilleurs moments[98] », ajoute Gilles Tremblay en présentant le concert. Ce concert est également l'occasion de lancer le livre *Serge Garant et la révolution musicale au Québec* de Marie-Thérèse Lefebvre.

Le concert fait salle comble, comme toujours lors d'un événement spécial[99]. Il faut le dire, ce programme mise sur des œuvres et des compositeurs qui sont déjà bien connus du public de la musique contemporaine, des « valeurs sûres » en quelque sorte. *Déserts* de Varèse avait déjà été jouée à trois reprises lors des concerts du 25 avril 1968, du 24 octobre et du 6 novembre 1975 sous la direction de Garant. D'autres œuvres de Varèse ont souvent été présentées, car il s'agit d'un monument de la musique contemporaine qui a eu une grande influence sur les compositeurs québécois, comme nous l'avons déjà souligné. Quant à Murray Schafer, ses œuvres ont été données dès les débuts de la société. Le public avait pu entendre « L'air d'Ishtar » de *Toi/Loving* lors du concert inaugural (15 décembre 1966 et l'opéra en entier le 16 mars 1978), *Five Studies on Texts by Prudentius* (21 mars 1968), *Requiems for the Party Girl* (9 janvier 1969), *Music for the Morning of the World* (25 février 1971), *Arcana* en version de chambre (22 octobre 1976) et le *Quatuor n° 1* interprété par le Quatuor Orford (28 novembre 1981). La SMCQ avait également donné en première audition deux autres œuvres d'Evangelista, *Consort* (20 avril 1978) et *Clos de vie* (3 novembre 1983). Enfin, le public de la SMCQ connaissait bien la musique de Garant qui, nous l'avons évoqué plus haut, avait été présentée à maintes reprises pendant ces vingt années d'activités.

1.5.1.5 Le bilan de la période

Entre 1971 et 1986, 442 œuvres différentes de 194 compositeurs ont été jouées par les musiciens de l'Ensemble de la SMCQ. Les compositeurs viennent principalement d'Europe (97) et d'Amérique du Nord (73) et représentent 31 pays : Allemagne (10), Argentine (7), Autriche (5), Belgique (6), Brésil (1), Bulgarie (1), Canada (51), Corée (1), Croatie (2),

98. *Ibid.*

99. Pierre Fisher, Hélène Gagnon, Claire Rhéaume, *La Société de musique contemporaine du Québec – étude de son fonctionnement*, 21 avril 1987, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

Cuba (1), Équateur (1), Espagne (3), États-Unis (22), France (26), Grèce (1), Hongrie (3), Irak (1), Italie (5), Japon (7), Mexique (1), Norvège (1), Nouvelle-Zélande (1), Pays-Bas (4), Pologne (6), Roumanie (3), Royaume-Uni (13), Russie (2), Suède (5), Suisse (2), Venezuela (1) et Yougoslavie (1). Nous remarquons également que la majorité des compositeurs sont nés entre 1926 et 1950 (133) comparativement à 38 nés en 1925 ou avant et à 23 nés après 1950. Nous comptons également 206 premières auditions (près de la moitié des œuvres jouées), dont 74 créations, parmi lesquelles 47 commandes de la SMCQ à des compositeurs du Canada et du Québec en majorité.

Qu'en est-il de la présence des femmes dans la programmation des concerts de la SMCQ ? Figurant sur la liste des compositeurs les plus joués entre 1971 et 1986, Micheline Coulombe Saint-Marcoux (1938-1985) a entendu quatorze de ses œuvres à la SMCQ[100]. La SMCQ a aussi donné quatre œuvres de Marcelle Deschênes (née en 1939), une œuvre de Françoise Barrière (1944-2019), deux de Norma Beecroft (née en 1934), une d'Odaline de la Martinez, une de Betsy Jolas (née en 1926), une d'Alexina Louie (née en 1949), une de Barbara Pentland (1912-2000) et une d'Ann Southam (1937-2010). Cela reste relativement peu (5 % environ) par rapport aux 185 compositeurs de sexe masculin joués au cours de cette période[101].

Au-delà des statistiques, ce bilan met en lumière la capacité prodigieuse de lecture et d'assimilation de Garant et de son ensemble instrumental de ce répertoire inédit et varié, et le talent du chef d'orchestre et compositeur pour la faire assimiler par les interprètes, comme en témoigne le flûtiste Guy Lachapelle :

100. *Assemblages* (1972), créée le 9 novembre 1972 par la pianiste Christina Petrowska, *Ishuma* (1973), créée le 21 mars 1974, *Alchera* (1973), le 15 mai 1975, *Genesis* (1975), le 27 janvier 1977, *Moments* (1977), le 1er octobre 1978, *Regards* (1978), le 2 octobre 1980 et *Madala I* (1980), le 11 novembre 1982. Pour souligner le premier anniversaire du décès de la compositrice, la SMCQ organise un concert en son honneur le 13 février 1986. Trois autres œuvres de Micheline Coulombe Saint-Marcoux seront jouées après 1986 : *Miroirs* (1975), 25 septembre 1986 ; *Horizons II* (1981), 14 décembre 1991, 21 mai 1993 et 19, 20 et 22 janvier 1995 lors d'une tournée pancanadienne ; *Intégration II* (1980), 18 février 2001.

101. Même si cela est loin de correspondre à l'équité, ce pourcentage doublera entre 1986 et 2006, car, sur 275 compositeurs, 26 sont des femmes (10 % environ).

> La SMCQ, c'est [aussi] les musiciens, mais c'est surtout, pour nous, instrumentistes, Serge Garant, qui a su nous communiquer, nous faire partager son émotion face aux œuvres nouvelles et nous les faire jouer en exigeant le meilleur de nous-mêmes[102].

1.5.2 Les années Tremblay (1986-1988)

Même si les circonstances qui ont mené à la nomination, puis à la démission, de Gilles Tremblay à la direction artistique de la SMCQ ont déjà été relatées plus haut, il n'en demeure pas moins important de rappeler les moments forts de son intérim[103].

Gilles Tremblay a de nombreux projets pour les saisons à venir, comme le rapporte cet extrait du procès-verbal de la réunion du conseil d'administration de la SMCQ du 30 avril 1987 :

> Le directeur artistique Gilles Tremblay fait lecture au Conseil du projet de saison proposé par le comité des programmes en soulignant qu'il représente tout à la fois le renouvellement et la continuité pour la SMCQ. Des efforts ont été faits pour unifier les programmes de chaque concert et leur donner un caractère d'événement : concert sacré, concert multimédia au Spectrum, concert de théâtre musical (où tout le concert sera mis en scène par le Cirque du Soleil[104]). Les collaborations seront nombreuses : Tudor [Ensemble vocal Tudor de Montréal], SMAM [Studio de musique ancienne de Montréal], Cirque du Soleil ; Radio-Canada produira entièrement un concert-hommage à Serge Garant et co-produira un événement spécial au complexe Desjardins qui ouvrira la saison. Enfin, le concert conjoint SMCQ-Esprit et un concert du célèbre quatuor Arditti s'inscriront aussi dans cette saison[105].

---

102. Programme de concert, 9 décembre 1976, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

103. Pour une chronique détaillée, voir Réjean Beaucage, *La Société de musique contemporaine du Québec : histoire à suivre*, Québec : Septentrion, p. 185-225.

104. Ce partenariat n'aura cependant pas lieu.

105. Procès-verbal du conseil d'administration, 30 avril 1987, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

D'une certaine manière, Tremblay continue à se soucier de l'unification des programmes de concerts, comme l'a fait Serge Garant, tout en apportant des changements somme toute importants, comme la diversification des lieux et l'ajout d'un caractère événementiel à chaque concert.

Ainsi, chaque concert de la saison 1987-1988 a lieu dans une salle différente : le complexe Desjardins (3 octobre 1987), la salle Claude-Champagne (30 octobre 1987), l'église de l'Immaculée-Conception (3 décembre 1987), le studio-théâtre Alfred-Laliberté de l'UQAM (21 et 22 janvier 1988), la salle Pollack de l'Université McGill (18 février 1988), l'église Erskine and American (10 mars 1988) et le Spectrum (7 avril 1988).

Le premier concert de la saison, le 3 octobre 1987, visait à faire la promotion de la SMCQ auprès du grand public en occupant la place du complexe Desjardins de Montréal, un centre commercial jouxtant la Place des Arts et abritant aussi des bureaux et un hôtel. Pour l'occasion, Walter Boudreau et ses amis du Groupe des Sisses – les compositeurs Michel-Georges Brégent, Michel Gonneville, Denis Gougeon, Alain Lalonde et John Rea[106] – composent chacun une nouvelle œuvre ainsi qu'une œuvre collective sur le thème bien connu d'*Un Canadien errant* et intitulée, non sans humour, *Musique des jardins sans complexe* (1987)[107]. Le tout est présenté à la foule des badauds, comme le rapporte le critique Carol Bergeron du *Devoir* :

> Curieux, amusé, étonné ou tout simplement dubitatif, on jetait un œil, on tendait une oreille, on attendait que les fanfares se manifestent. On espérait un grand spectacle, une folle provocation. Les résultats furent d'une sagesse sympathique en même temps que surprenante.
>
> Le « groupe des sisses » donne dans l'accessible ! C'est maintenant la mode. Pour paraître plus simples, nos six lions de compositeurs perdent leurs griffes.
>
> Dans cette descente vers le peuple, les bonnes idées musicales et acoustiques voisinent les moins bonnes. Cela sent aussi bien l'imagination féconde que l'improvisation facile.

106. Au début du Groupe des Sisses, c'est Michel Longtin qui est à la place de John Rea.

107. Un documentaire a été consacré à cette épopée, voir Barbara Willis-Sweete et Christopher Reilly, *Fanfares*, Rhombus Media, 1988.

> L'auditeur pénètre dans un « jardin sans complexe », un jardin où tout pousse plus ou moins dans le désordre, un jardin sans jardinier. Les spectacles les plus extraordinaires se conçoivent méticuleusement.
>
> L'idée de cet événement apportait peut-être quelque chose de neuf dans l'histoire de la SMCQ, mais il aurait fallu la réaliser, dans le détail des sept œuvres entendues aussi bien que dans l'ensemble, avec plus de rigueur[108].

Bergeron saisit bien l'intention de la SMCQ de sortir de son lieu habituel de concert pour rencontrer son public et briser l'isolement. L'organisme rejoint en cela les Événements du Neuf, qui existent depuis neuf ans et dont la philosophie est de rencontrer les auditeurs et les auditrices dans les lieux qu'ils fréquentent en privilégiant les salles multidisciplinaires des centres culturels. La SMCQ rejoint également les Événements du Neuf sur le terrain de l'événementiel, du « happening ». Après avoir connu une position de monopole quasi absolu, les membres du conseil d'administration de la SMCQ sont forcés de s'ouvrir à de nouvelles avenues, à de nouvelles façons de faire, comme en appelle Hugh Davidson, l'un des fondateurs de l'ensemble :

> Au Québec maintenant, la SMCQ n'est plus le seul caillou sur la plage ; il y a les Événements du Neuf, l'AMAQ [Association de musique actuelle de Québec], tous ces concerts de musique contemporaine qui s'organisent, le Festival de musique actuelle de Victoriaville, mais la SMCQ demeure une locomotive et une locomotive solide. […] Après 20 ans, la SMCQ doit regarder sereinement autour d'elle en disant : « C'est le deuxième chapitre, qu'allons-nous faire maintenant ? » Il me semble que ce parti pris d'ouverture est une avenue des plus intéressantes[109].

Le concert « Cirque musical », présenté les 21 et 22 janvier 1988 au studio-théâtre Alfred-Laliberté, mérite qu'on s'y attarde, car il présente une

---

108. Carol Bergeron, « La musique contemporaine hors les murs : fanfares, tambours et trompettes », *Le Devoir*, 6 octobre 1987.

109. Programme de concert, 26 février 1987, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

autre facette de la musique contemporaine que Gilles Tremblay souhaite explorer et faire connaître au public.

Le programme comprend les œuvres suivantes :

- Vinko Globokar (1934-, France), *Corporel* (1984) pour percussions
- Yves Daoust (1946-, Canada), *Variations sur un air d'accordéon* (1988) pour comédien-accordéoniste et bande (création)
- Myke Roy (1950-, Canada), *Les enfants, c'est comme les fours micro-ondes* : *pas de cœur* (1988) pour bande (création)
- Georges Aperghis (1945-, Grèce), *Graffitis* (1980) pour percussion
- Igor Stravinsky (1882-1971, Russie), *Renard* (1922) sous la direction de Lorraine Vaillancourt

Fait inusité à la SMCQ, le concert était mis en scène par Grant Heisler, cofondateur et directeur artistique de la compagnie Bouffon de Bullion, comme le rapporte Claude Gingras au lendemain de la première représentation :

> Les cinq pièces au programme comportent en effet un important élément visuel qui, le plus souvent, passe avant la musique (ou ce qui tient lieu de). Ces moments presque sans bruits, ces autres où il n'y a que du mime, nous font nous demander de quoi sera fait l'enregistrement-radio dont parle le programme imprimé[110].

La collaboration du metteur en scène est également remise en question par Carol Bergeron, critique au *Devoir* :

> « Mon plus grand défi est de savoir comment mon esprit musical naïf doit écouter la musique contemporaine. Trop souvent, j'essaie de la comprendre et me retrouve n'ayant rien entendu. Pour mieux entendre, je dois donc essayer de ne plus penser. »
>
> On aurait envie de dire à l'auteur de ces lignes, le metteur en scène Grant Heiler, que c'est précisément ce genre d'écoute passive qui a permis la pollution de notre quotidien par des musiques aussi vides que l'esprit de ceux qui se réjouissent de les écouter. Bien sûr, il n'est

110. Claude Gingras, « SMCQ / L'étonnant Dhavernas », *La Presse*, 22 janvier 1988.

> pas nécessaire de tout comprendre pour apprécier. Cependant, il faut un minimum en deçà duquel il vaut mieux s'intéresser à autre chose de moins exigeant : la pêche à la ligne, par exemple[111].

Finalement, ces irritants provoqués par le concept et l'enveloppe du spectacle ont nui, selon les critiques musicaux, aux bonnes conditions de réception des œuvres du concert.

Le dernier concert de la 22e saison a eu lieu au Spectrum, le 7 avril 1988. Le programme consistait en une œuvre de Howard Bashaw (né en 1957), *Tsunami* (1985, rév. 1987), la première audition d'une œuvre commandée par la SMCQ à Alain Lalonde (né en 1951), *Mouvances, errances et toute cette sorte d'ances* (1988), et une œuvre de Louis Andriessen (né en 1939), *De Staat* (1973-1976). Le concert obtient un franc succès selon le critique Arthur Kaptainis :

> The Spectrum was most certainly the place for Louis Andriessen's *De Staat*, a high-volume 40-minute effusion of late-'70s minimalism that just might have driven a few people insane in the confines of Pollack. […]
>
> Still, the final words must acknowledge the stamina and professionalism of the ensemble, and Boudreau's detailed but consistently musical leadership. Through thick and thin, the players sounded like an *orchestra*[112].

Ce programme est également la première activité publique de Walter Boudreau en tant que directeur artistique de la SMCQ. Entre-temps, Gilles Tremblay avait démissionné de la direction artistique et de la présidence de la SMCQ dans les circonstances déjà mentionnées. Il est cependant important de retenir du bref passage de Tremblay à la tête de la SMCQ son ouverture aux idées les plus originales qu'on pouvait lui proposer.

---

111. Carol Bergeron, « Clowns et percussions à la SMCQ : point n'est besoin de voir pour entendre, et vice versa… », *Le Devoir*, 25 janvier 1988.

112. Arthur Kaptainis, « Good vibrations result for SMCQ at Spectrum », *The Gazette*, 8 avril 1988.

La nomination d'un troisième directeur artistique est porteuse d'une série de changements qui s'amorcent au sein de la SMCQ, comme le remarquent *a posteriori* Galaise et Rivest :

> La SMCQ, avec la perte de son directeur artistique et par le retrait progressif de quelques-uns de ses membres fondateurs (Bruce Mather, Maryvonne Kendergi, Gilles Tremblay), a dû se redéfinir[113].

1.5.3 Les années Boudreau (1988 à 2006)

En 1989, un comité de planification est mis sur pied par le conseil d'administration de la SMCQ. Il est formé du percussionniste Robert Leroux, président, Walter Boudreau, directeur artistique, et Anne-Marie Messier, directrice administrative. Le comité doit réexaminer la mission et les perspectives d'avenir de la société en tenant compte de la présence de nouveaux organismes[114] qui se sont intégrés au milieu montréalais de la musique contemporaine. Le comité remet un rapport en juin 1989 dans lequel trois objectifs primordiaux sont inscrits : 1) continuer à privilégier l'excellence des concerts de l'ensemble ; 2) diversifier les activités en respectant une certaine cohérence à l'intérieur des programmes ; 3) assurer une présence importante et continue sur la place publique[115]. La principale ambition du plan stratégique est de constituer et de maintenir un réseau individuel, institutionnel et international. Selon les membres du comité de planification, le maillage est le moyen de dynamiser le conseil d'administration de la société, d'augmenter la base d'abonnement,

---

113. Sophie Galaise et Johanne Rivest, « Compositeurs québécois : chronique d'une décennie (1980-1990) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, nº 1, 1990, p. 93.

114. Il s'agit principalement de l'Association de musique actuelle de Québec (AMAQ) fondée en 1978 par Irène Brisson, de l'Association pour la création et la recherche électroacoustique (ACREQ), fondée en 1978 notamment par Philippe Ménard, Yves Daoust, Marcelle Deschênes et Pierre Trochu, de l'ECM fondé en 1987 par Véronique Lacroix, du NEM fondé en 1989 par Lorraine Vaillancourt, du Festival de musique actuelle de Victoriaville produit par les Productions Plateforme depuis 1983, des Productions SuperMusique fondées en 1979 notamment par Danielle Palardy-Roger et de la Société des concerts alternatifs du Québec (devenue Codes d'accès), active depuis 1986.

115. Robert Leroux, Walter Boudreau, Anne-Marie Messier, *Société de musique contemporaine du Québec : priorités*, juin 1989 : 6 p., Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

d'attirer un public fidèle et de trouver de nouvelles sources de financement privé, notamment sous forme de commandites et de dons.

En ce qui concerne la programmation, le plan stratégique se manifeste par le renouvellement graduel du comité artistique. Après sa nomination à titre de directeur artistique, Walter Boudreau s'entoure d'une équipe au sein de laquelle Gonneville et Rea assurent une certaine continuité avec le mandat original de la SMCQ. Les nouveaux venus sont Bouliane, Brégent et Evangelista. Puis, entre 1990 et 2006, en fonction des saisons, d'autres compositrices et compositeurs joignent le comité artistique, parmi lesquels on peut nommer Yves Daoust, Louis Dufort, André Hamel, Jean Lesage, Isabelle Panneton, Marie Pelletier et Serge Provost. Provenant de différents milieux (Conservatoire, Université de Montréal, milieu de la musique électroacoustique et de la musique actuelle), ces artistes assurent un lien entre la SMCQ et leurs propres réseaux. Cette mixité des provenances garantit une plus grande visibilité de la SMCQ dans tous les secteurs du milieu de la musique contemporaine et une plus grande diversité et une meilleure représentativité. Selon Galaise et Rivest, cette diversité se retrouve également dans la programmation des concerts : « L'orientation instaurée par le nouveau directeur artistique, Walter Boudreau, tend vers une exploration plus vaste des différents courants et tendances[116]. » Toutefois, avec le recul, nous constatons que la programmation des concerts est restée plus fidèle aux principes originaux qu'on ne l'imagine, avec un mélange relativement semblable entre des « classiques contemporains » et des œuvres nouvelles.

1.5.3.1 Préservation d'une continuité stylistique

Les 149 représentations qui sont jouées en concert à Montréal entre 1988 et 2006 présentent essentiellement les mêmes compositeurs « contemporains classiques » que Garant a eu l'habitude de programmer : Berio (5), Garant (11), Ligeti (9), Messiaen (8), Schoenberg (9), Stockhausen (24), Tremblay (9) et Webern (6). À cette liste s'ajoutent cependant d'autres

116. Sophie Galaise et Johanne Rivest, « Compositeurs québécois : chronique d'une décennie (1980-1990) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, nº 1, 1990, p. 93.

compositeurs considérés comme des « classiques » de la musique contemporaine et qui ont été joués très souvent à la SMCQ : Boulez (13), Nancarrow (10), Scelsi (7), Stravinsky (16) et Varèse (5).

Ce qui distingue la direction artistique de Boudreau de celle de Garant et de Tremblay, c'est la forte présence d'une nouvelle génération de compositeurs nés autour des années 1950, principalement des Québécois, dans la programmation de la société : Raynald Arseneault (17), Walter Boudreau (17), Denys Bouliane (8), Michel-Georges Brégent (6), Robert Dick (8), José Evangelista (14), Denis Gougeon (11), John Rea (13) et Claude Vivier (20). L'examen des statistiques nous révèle que la majorité des 266 compositeurs et compositrices joués à la SMCQ pour la période 1988-2006 sont nés au Canada (94) et que plus de la moitié vivent alors à Montréal ou dans la région métropolitaine. Le tableau 8 dresse la liste des personnes jouées le plus souvent par la SMCQ au cours de cette période.

Une autre différence entre les trois directions artistiques est la nette diminution du nombre d'œuvres jouées en première audition au cours de cette période. Sur les 553 œuvres du répertoire, 123 œuvres (environ 22 %) sont créées par l'Ensemble de la SMCQ, principalement des commandes à des compositrices et compositeurs québécois ou canadiens, par rapport à 214 œuvres (soit 34 %) pour les deux premières décennies. Cela est d'autant plus surprenant pour une commentatrice des saisons musicales comme Dominique Olivier qui souligne le penchant de l'organisme pour l'ouverture à la nouveauté et aux nouveaux courants musicaux :

> [L]a S.M.C.Q. pren[d] le parti pris de la nouveauté […]. Après son décès [celui de Serge Garant], cette société a pris le parti d'une certaine diversité, devant l'impossibilité de maintenir un joug esthétique aussi puissant sans la présence de son porte-parole le plus virulent. Davantage engagée, désormais, dans la voie de l'ouverture aux courants actuels et de l'accessibilité, la S.M.C.Q. reste quand même une représentante essentielle de la globalité de notre vie musicale[117].

117. Dominique Olivier, « Montréal : portrait d'une saison hybride (1990-1991) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 2, n^os^ 1-2, 1991, p. 163-164.

TABLEAU 8 Compositeurs les plus joués à la SMCQ entre 1988 et 2006

NOM DU COMPOSITEUR	NOMBRE DE FOIS JOUÉ À LA SMCQ	NOMBRE D'ŒUVRES DIFFÉRENTES	NOMBRE DE REPRISES DES ŒUVRES
Karlheinz Stockhausen (1928-2007, Allemagne)	24	23	1
Claude Vivier (1948-1983, Canada)	20	14	6
Raynald Arseneault (1945-1995, Canada)	17	13	4
Walter Boudreau (1947-, Canada)	17	12	5
Igor Stravinsky (1882-1971, Russie)	16	7	9
José Evangelista (1943-, Espagne)	14	8	6
Pierre Boulez (1925-, France)	13	13	0
John Rea (1944-, Canada)	13	9	4
Serge Garant (1929-1986, Canada)	11	9	2
Denis Gougeon (1951-, Canada)	11	7	4

Il est d'ailleurs difficile pour le nouveau directeur artistique de la SMCQ de faire table rase et la musique présentée par Garant est encore très présente dans les concerts de la SMCQ, du moins jusqu'au milieu des années 1990. L'équilibre devient difficile, les œuvres devenues des « classiques » sont plus nombreuses et, par conséquent, occupent plus de place dans les concerts ; simultanément, la SMCQ vit une concurrence de plus en plus vive des jeunes sociétés qui se partagent les ressources financières, mais aussi les œuvres nouvelles.

1.5.3.2 Les concerts confiés à des invités

Tout au long de son mandat, Boudreau confiera plusieurs concerts à un ou une artiste ou à un groupe invité. L'objectif, peut-être inavoué, est

d'attirer davantage de public avec des artistes ou des collaboratrices et des collaborateurs connus qui draineront un nouvel auditoire. Cela a été le cas plusieurs fois pendant la période qui nous intéresse. Par exemple, la SMCQ a reçu le 10 mars 1988 le Quatuor Arditti, formé des violonistes Irvine Arditti et David Alberman, de l'altiste Levine Andrade et du violoncelliste Rohan de Saram. Le concert a été l'occasion de présenter des œuvres pour quatuor à cordes de Stravinsky, Scelsi (1905-1988), Carter (1908-2012), Ferneyhough (né en 1943) et Xenakis (1922-2001). Un autre exemple est la venue du pianiste Yvar Mikhashoff le 14 avril 1991. Lors de son récital, Mikhashoff a interprété essentiellement des compositeurs américains : Sahl (né en 1934), Cage (1912-1992), Nancarrow (1912-1997), Currant (né en 1938) et Rzewski (né en 1938). Il est cependant difficile de juger si ces concerts ont réellement attiré plus d'auditeurs en l'absence de statistiques.

Un des groupes les plus attendus par le public de Montréal a été l'Ensemble intercontemporain sous la direction de Pierre Boulez. Deux concerts ont été confiés à l'ensemble, les 23 et 24 mai 1991. Le premier a été l'occasion de réentendre des classiques contemporains : *Octandre* (1923) de Varèse, le *Concerto pour neuf instruments*, op. 24 (1934) de Webern (1883-1945), les *Trois Pièces* pour ensemble de chambre (1910) de Schoenberg (1874-1951) et le *Concerto de chambre* (1969-1970) de Ligeti (1923-2006). Lors du second concert, les musiciens de l'Ensemble intercontemporain ont interprété *Dérives 1* (1984), *Dérives 2* (1968) et *Le Marteau sans maître* (version de 1957) de Pierre Boulez, *Oiseaux exotiques* (1955-1956) d'Olivier Messiaen et *Circuits III* (1973) de Garant. Ce que Dominique Olivier retient de ce concert est la qualité d'interprétation de l'orchestre :

> Devant une salle beaucoup plus remplie que lors de nos concerts habituels de musique contemporaine, les grands compositeurs du modernisme musical ont été joués probablement comme on ne peut mieux les jouer, et le public a témoigné d'une réceptivité que l'on imaginera difficilement plus grande[118].

118. *Ibid.*, p. 174.

La venue des artistes et groupes invités a eu une conséquence directe sur le nombre de personnes assistant aux concerts, la critique en témoigne. Cependant, le nombre d'abonnements est resté sensiblement le même et, sur le long terme, le nombre moyen d'auditeurs et d'auditrices n'a pas augmenté de façon notable. L'effet attendu n'aura pas lieu, car les événements exceptionnels restent exceptionnels.

1.5.3.3 Les concerts hommages

Une autre idée de Boudreau a été de mettre sur pied des concerts hommages autour d'une personnalité bien connue afin de souligner son importance et, surtout s'il s'agit d'un compositeur étranger, de confirmer son statut d'icône.

Le 16 février 1989 a eu lieu un concert dédié à la musique de Messiaen. Le mois suivant, le 16 mars 1989, c'est au tour de Bruce Mather d'entendre certaines de ses œuvres jouées par les instrumentistes de l'Ensemble de la SMCQ. Présent au concert, le compositeur dirige lui-même son *Scherzo* (1987, 1988) pour orchestre. Un autre concert, le 2 décembre 1989, rend hommage à R. Murray Schafer. À cette occasion, le Quatuor Morency interprète les quatuors n° 1 (1970), n° 2 (1976) et n° 3 (1981) du compositeur. Le concert du 15 mars 1990 met la musique de Boulez à l'honneur. Le public montréalais a pu entendre plusieurs œuvres de Boulez en première audition canadienne : *Messagesquisse* (1976-1977), *Douze Notations* (1978-1985) et Éclat/multiples (1965). Les pièces *Improvisation sur Mallarmé I, II et III* (1957-1983) ont complété le programme. Le concert suivant est présenté par la pianiste Louise Bessette, le 8 avril 1990 à la salle Paul-Desmarais du Centre canadien d'architecture. Elle y interprète les *Sonates n° 2* (1939) et *n° 4* (1941) et la *Suite n° 9*, « Ttai » (1953) de Scelsi (1905-1988). Un dernier exemple est le concert du 20 avril 1990 en hommage à Claude Vivier, décédé en 1983. Le public a pu y entendre *Bouchara* (1981) et *Journal* (1977) interprétés par la soprano Marie-Danielle Parent accompagnée par l'Ensemble de la SMCQ et aussi par l'Ensemble vocal Tudor de Montréal pour la seconde œuvre. L'œuvre *Crois-tu en l'immortalité de l'âme ?* (1983) pour chœur, trois synthétiseurs et deux percussions a également été entendue en première audition au cours de ce concert.

1.5.3.4 Les concerts thématiques

Walter Boudreau a également intégré dans la programmation des concerts thématiques, c'est-à-dire des concerts dont les œuvres ont un élément en commun suffisamment fort pour être regroupées sous un même thème. Il peut s'agir d'un médium comme l'acousmatique, d'un instrument comme les percussions, du lieu d'origine des compositeurs tel que l'Amérique latine, d'un corpus, etc.

Le concert du 8 juin 1995, donné à la salle Pierre-Mercure, est intitulé « Électronie ». Coproduit avec l'Association pour la création et la recherche électroacoustique (ACREQ), il s'agit d'un concert dont le programme est bâti autour de la musique électroacoustique. L'intérêt de la SMCQ pour l'électroacoustique peut sembler stratégique pour attirer le public. Dans les faits, des œuvres pour bande, mixtes ou purement acousmatiques ont souvent été insérées dans les programmes de concerts depuis les débuts de la SMCQ. L'avantage d'établir une collaboration avec l'ACREQ est de bénéficier d'une expertise par rapport à l'amplification des œuvres. Dans ce concert, Boudreau parvient à réaliser un dosage équitable entre les œuvres « classiques » et les nouvelles compositions.

Parmi les classiques de la musique pour bande avec ou sans instrument, Boudreau a choisi le *Poème électronique* (1958) de Varèse et *Mixtur* (1967[119]) de Stockhausen. Composé pour le pavillon Philips à l'Exposition de Bruxelles, le *Poème électronique* était, à l'origine, destiné à être diffusé par un grand nombre de haut-parleurs répartis dans l'espace et en même temps qu'un film en noir et blanc de Le Corbusier. Cette œuvre stimule l'imagination des auditeurs en incorporant des sons reconnaissables – des cloches, une sirène, une voix de femme, un chœur d'hommes, un orgue – et des sons électroniques de toutes sortes. Un des classiques du répertoire mixte, *Mixtur*, est, en quelque sorte, le résultat des recherches

119. Il existe trois versions de cette œuvre numérotées 16, 161/2 et 162/3 dans le catalogue de Stockhausen. La première version est composée en 1964 pour cinq groupes orchestraux, générateur d'ondes et quatre modulateurs en anneau. La deuxième version pour petit ensemble date de 1967. C'est la version présentée par la SMCQ. La dernière version a été réalisée en 2003 pour cinq groupes instrumentaux, quatre générateurs d'ondes, quatre modulateurs en anneau et projection sonore. Elle a été jouée en première audition le 20 août 2006 par le Deutsches Symphonie-Orchester de Berlin sous la direction de Wolfgang Lischke.

de Stockhausen en matière d'électronique et de sons nouveaux. Il s'agit d'une œuvre pour un ensemble instrumental dans laquelle les musiciens et les musiciennes sont divisés en cinq sections. Le son de quatre des sections instrumentales est modifié par un modulateur en anneau avec un générateur d'ondes sinusoïdales (un par groupe).

À ces classiques du répertoire contemporain, Boudreau a joint les nouvelles compositions *The Heart Tears itself Apart with the Power of its own Muscle : Resonance #3* (1995) de Paul Dolden (né en 1956) et *Le cauchemar climatisé* (1995) d'Alain Thibault (né en 1956). Les deux œuvres pour instruments et bande sont présentées en première audition mondiale. Influencé par le courant postmoderniste, Dolden juxtapose dans son œuvre des styles musicaux hétéroclites. Dans *The Heart Tears itself Apart*, la bande est conçue comme une extension de l'orchestre. On y entend un chœur qui chante des vocalises sur des voyelles, un piano électronique dont le timbre sera progressivement altéré pour le transformer en une guitare électrique et une batterie en arrière-plan. Certains thèmes mélodiques semblent parfois parodier la musique de jeu vidéo. Selon Dominique Olivier : « [l']œuvre d'esthétique très anglo-canadienne, […] n'a pas eu que des adeptes[120] ». Quant au *Cauchemar climatisé* pour marimba et bande de Thibault, il utilise principalement comme matériau sonore des citations de Varèse et des extraits inspirés de groupes rock industriels. Le son du marimba est traité pour obtenir une plus grande cohésion avec la partie électronique. L'audition de l'œuvre de Thibault suscita de vives réactions de la part du public et la critique Olivier donne une idée des raisons de ces réactions :

> *Le Cauchemar climatisé* a effectivement projeté l'auditoire dans un véritable cauchemar à base de décibels. […] Au nom de quoi le compositeur se permet-il de rendre sourds à leur tour ses auditeurs ? Si certaines personnes ont l'air d'apprécier le défi imposé à leur système nerveux lors de ces séances de masochisme auditif, d'autres tiennent encore, Dieu merci, à leur santé[121] !

120. Dominique Olivier, « Montréal (1994-1995) : l'accessibilité comme nouveau critère esthétique », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, nº 1, 1996, p. 97.

121. *Ibid*.

C'est également à la suite de cette présentation que le musicologue Jean-Jacques Nattiez, en parlant de la difficulté à émettre des jugements esthétiques, a écrit : « Comme aurait dit Florent Schmitt, il n'y a pas trente-six sortes de musiques. Il y a la bonne, la mauvaise et celle d'Alain Thibault[122]. » Il est vrai que la musique de Thibault est connue pour le niveau sonore élevé nécessaire à sa diffusion, nécessité déterminée par le compositeur.

Une dernière œuvre au programme est le quatuor à cordes *Silent Scream Quartet* (1991) du Flamand Jan van Landeghem (né en 1954), lauréat du Prix de musique contemporaine Québec-Flandre 1994[123]. *Silent Scream* est le titre d'une série télévisée et d'un livre américain contre l'avortement. Impressionné par des séquences où une échographie montre les cris silencieux d'un fœtus au moment fatal, Landeghem conçoit une œuvre singulière qu'il décrit en ces termes :

> Techniquement, le cri a été réalisé en jouant un son très douloureux au-delà du pont. La première partie est un *Mesto*, immédiatement suivi par la deuxième partie *Fantastico, le choix de la vie*. La naissance d'un enfant est suggérée par quelques petits éléments tirés de *Siegfried Idyll* de Richard Wagner[124].

La journaliste Dominique Olivier commente l'œuvre : « Son langage, bien que maîtrisé, est d'une banalité qui nous démontre qu'il avait besoin d'un argument "choc" pour y puiser son inspiration[125]. »

Pourquoi Boudreau aurait-il choisi d'insérer dans le programme du concert une œuvre aussi insignifiante, s'il l'on en croit Olivier ? Il y a tout lieu de croire qu'elle a été imposée par les règles du Prix Québec-Flandre

---

122. Jean-Jacques Nattiez, « Apories du relativisme : considérations intempestives… et inactuelles », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 6, nº 2, 1995, p. 65.

123. Créé en 1985 par le CALQ, le Prix de musique contemporaine Québec-Flandre avait pour objectif initial de souligner le talent des compositeurs, des compositrices et des interprètes de musique contemporaine dans les deux communautés. Depuis 1988, la SMCQ participe à ce prix en présentant en concert les œuvres lauréates.

124. Programme de concert, 8 juin 1995, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

125. Dominique Olivier, « Montréal (1994-1995) : l'accessibilité comme nouveau critère esthétique », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, nº 1, 1996, p. 97.

établies par le Conseil des arts et des lettres du Québec. Ce prix exige, en effet, une forme de réciprocité entre les partenaires québécois et flamands qui doivent insérer l'œuvre primée dans leur programmation courante. En tant que partenaire, la SMCQ a donc l'obligation d'exécuter l'œuvre choisie par le jury du concours. Pour y parvenir, l'organisme reçoit une aide financière du ministère des Relations internationales du Québec couvrant les frais d'exécution de l'œuvre primée de même que les frais de transport et de séjour du lauréat lors de la remise du prix.

Dans un autre registre, le concert du 17 octobre 2002 à la salle Pierre-Mercure marque le dixième anniversaire de la salle Pierre-Mercure, inaugurée par l'Ensemble de la SMCQ sous la direction de Walter Boudreau le 22 octobre 1992. Ce concert, intitulé *Trajectoires*, présente deux nouvelles œuvres commandées par la SMCQ avec l'aide du CAC, *Path of Uneven Stones* (2000) de Linda Catlin Smith (née en 1957) et *Apparent Motions* (2002) de Justin Mariner (né en 1971) et un classique contemporain : *Musique pour cordes, percussion et célesta* (1936) de Béla Bartók (1881-1945). Ce concert fait partie des « concerts thématiques » de la SMCQ. Le point de départ est l'œuvre de Bartók et Boudreau souhaite mettre en valeur son influence sur les compositeurs d'aujourd'hui. Malgré les efforts pour attirer le public par l'intermédiaire de programmes thématiques censés favoriser la venue des auditeurs et des auditrices, les résultats sont parfois décevants, car il arrive que le public ne soit pas au rendez-vous et que les œuvres commandées ne soient pas à la hauteur des attentes des critiques musicaux.

Path of Uneven Stones est ce que Smith appelle un « anti-concerto ». La compositrice explique : « La pièce s'articule néanmoins autour du piano central, soliste, mais non héroïque[126]. » L'œuvre est le fruit d'une recherche sur la ligne mélodique. Lorsque plusieurs lignes mélodiques se superposent les unes aux autres, cela forme une couche rythmique inégale qui rappelle à l'auteure une route en pavés, d'où le titre de l'œuvre. Pour le critique du *Devoir*, François Tousignant, du résultat sonore il n'y a « rien à dire. Elle [Linda Catlin Smith] n'a même pas appris cette leçon

126. Programme de concert, 17 octobre 2002, p. 3, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

que Messiaen donnait après avoir fait lui-même l'erreur de mettre les violons par trois. Cela sonne faux […][127] ». Plus magnanime, Gingras se questionnera sur les intentions de la compositrice[128].

L'œuvre suivante, *Apparent Motions*, est directement inspirée de *Musique pour cordes, percussion et célesta* de Bartók. Bien que Mariner se défende d'offrir « un hommage musical basé sur une référence directe à son style [celui de Bartók][129] », le public fait rapidement le lien. Sévère, Tousignant commente : « Un mauvais copiage, sans originalité aucune, où l'élève montre qu'il connaît ses livres et qu'il a analysé les chefs-d'œuvre pour faire plaisir à la scolâtrie de McGill[130]. »

C'était un risque à prendre pour la SMCQ qui souhaitait commander une nouvelle œuvre à ce compositeur doctorant de l'Université McGill. À propos de la prise de risque et de l'incertitude de l'évaluation esthétique des œuvres contemporaines, le sociologue Menger fait remarquer qu'un compromis est souvent nécessaire :

> Bref, fréquenter les œuvres nouvelles revient aussi à accepter de partager les risques : à celui que prend le créateur en quête d'originalité réussie doit répondre la prise de risque de l'auditeur incertain de la valeur de ce qu'il va entendre[131].

Les sociétés de concert ont également un rôle à jouer dans la gestion du succès des œuvres nouvelles. Dans le cas qui nous occupe, la stratégie envisagée était la présentation d'une œuvre récente au côté d'une œuvre de référence. Cependant, le jumelage n'a pas eu le résultat escompté. Plutôt que de guider le public vers une meilleure compréhension de

---

127. François Tousignant, « Ouverture sous de bien mauvais augures », *Le Devoir*, 20 octobre 2002.

128. Claude Gingras, « SMCQ / Retour en arrière », *La Presse*, 18 octobre 2002.

129. Programme de concert, 17 octobre 2002, p. 4, Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

130. François Tousignant, « Ouverture sous de bien mauvais augures », *Le Devoir*, 20 octobre 2002.

131. Pierre-Michel Menger, « Le public de la musique contemporaine », *Musiques : une encyclopédie pour le* XXI^e^ *siècle*, t. 1 : Musiques du XX^e^ siècle, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Arles : Actes Sud, 2003, p. 1184.

l'œuvre de Mariner, la comparaison a servi à en souligner les principaux défauts.

La pièce de résistance du programme, *Musique pour cordes, percussion et célesta*, est la seule œuvre de Bartók qui aura été jouée par la SMCQ. Malgré que ce soit une œuvre jouée fréquemment par les orchestres classiques et qui fait partie du répertoire standard, il est surprenant de la retrouver à la SMCQ. Dans son texte d'introduction au concert, Boudreau explique que c'est Mariner qui aurait été l'initiateur de ce projet en proposant de reprendre l'instrumentation de *Musique pour cordes, percussion et célesta* pour réaliser sa nouvelle œuvre. Il n'y avait plus qu'un pas à franchir pour présenter ce classique de la première moitié du XX^e^ siècle en concert.

Toutefois, la présence de l'œuvre de Bartók dans le programme de concert n'a pas suffi à attirer le public escompté pour ce concert d'ouverture de la 37e saison de la SMCQ. Dans sa critique parue au lendemain du concert, Claude Gingras rapporte que l'assistance a été très faible, que le public ne s'est pas déplacé pour cette œuvre maintes fois entendue à l'OSM.

La performance hésitante des interprètes ajoute également à la déception des critiques musicaux. Gingras commente : « Le début découvre des cordes très fausses, comme si Bartók écrivait en quarts de ton. » Plus sévère, son collègue, Tousignant, s'indigne :

> On a entendu de la bouillie pour chatte en rut. Cette musique géniale fut montrée comme une laideronne qu'on maquille. Même le chef ne sait pas doser les magiques effets qu'elle contient. Quand c'est très mal joué, ce qui fut le cas jeudi soir, avec un effectif vraiment trop mince – il aurait fallu au moins le double de cordes –, on commence à se demander où veut aller la SMCQ. On veut croire à cette société, on sait les problèmes financiers de l'organisme. Que tout cela se reflète sur la qualité artistique commence à faire planer un doute. Un souper à la bonne franquette n'est jamais désagréable ; un concert qu'on voudrait grandiose et qui sonne comme une première de répétition l'est beaucoup moins. Voici le triste cas d'une « institution » qui s'anémie et qui fait que la frange se fait bien plus

attirante, tant le feu sacré de la découverte semble s'être désespérément éteint à la SMCQ comme celui du « bien-faire »[132].

À cause de contingences financières[133], la SMCQ a présenté l'œuvre avec seulement seize cordes, alors qu'il en aurait fallu au moins le double. De plus, Walter Boudreau a été desservi par son ensemble, dont les instrumentistes, pour la plupart, travaillent habituellement avec d'autres ensembles comme le NEM, l'ECM et des ateliers baroques, et n'ont donc pas souvent l'occasion de jouer ensemble. Pour Tousignant et pour Gingras, le manque de préparation est évident et le verdict sans appel : la SMCQ n'est pas à la hauteur des attentes que l'on peut avoir envers une société qui a une grande réputation[134].

1.6 CONCLUSION

Depuis l'arrivée de Walter Boudreau à la direction artistique de la SMCQ, l'ouverture vers les nouvelles tendances esthétiques s'effectue tout en maintenant un certain lien avec l'esthétique postwebernienne. Ainsi, ce sont, à peu de chose près, les mêmes compositeurs que Serge Garant privilégiait qui sont le plus fréquemment joués sous Boudreau : Berio, Boulez, Garant, Messiaen, Stockhausen, Tremblay, Varèse et Webern, pour n'en nommer que quelques-uns (voir les tableaux 5, 6 et 7). Mais cette tendance n'empêche pas un certain éclectisme qui a plusieurs avantages, dont celui de jouer sur plusieurs registres pour attirer un nouveau public. Cependant, cette stratégie ne semble pas très efficace, car le nombre d'abonnements reste relativement stable au cours de cette période, entre 100 et 200 membres annuellement[135]. À l'évidence, le passage continuel d'un style à l'autre ne permet pas de renouveler et d'élargir le public, même à long terme. La présence de nouveaux ensembles dédiés

132. *Ibid*.

133. Au tournant de la saison 1999-2000, la SMCQ connaît un déficit lié à la réalisation de la *Symphonie du millénaire* qui limitera durant quelque temps sa capacité musicale.

134. Cet échec sera cependant compensé par de nombreux succès à venir, notamment la création du festival Montréal/Nouvelles Musiques (MNM) en 2003. Voir le numéro que la revue *Circuit, musiques contemporaines* a consacré à ce sujet, vol. 14, nº 2, 2004.

135. Rapport annuel 1999-2000, p. 8. Archives de la Société de musique contemporaine du Québec.

à des styles musicaux différents, par exemple Réseau pour les musiques électroacoustiques ou encore les Productions Supermusique pour les musiques actuelles, a pour effet de fractionner le public plutôt que de l'accroître et limite la capacité de la SMCQ d'explorer ces nouveaux créneaux.

Pour atténuer l'impression de dispersion, Boudreau décide de « thématiser » les concerts. Il regroupe certains programmes autour d'un ou d'une interprète ou d'un ensemble – Louise Bessette, le Quatuor Morency – ou d'un même compositeur – Boulez, Murray Schafer, Vivier –, ou selon leur appartenance géographique (par exemple, le concert du 9 décembre 1993 est consacré à la musique italienne et les concerts du 19 janvier 1995 et du 23 janvier 1999 à la musique du Québec). En fait, cette formule de concert n'est pas réellement innovante puisque des organismes musicaux comme la Société nationale de musique et la Société de musique indépendante l'utilisaient déjà en France au début du XX^e siècle. Un autre moyen est de trouver un lien thématique entre les œuvres, plus poétique ou encore plus diffus, mais suggestif, comme « Cordes » (9 février 1995), « Orient-Express » (12 juin 1997) ou « Sur terre comme au ciel » (8 mars 2001). Ces efforts de synthèse de la part de Boudreau sont intéressants et procurent à la SMCQ des moments intenses, mais ponctuels et sans effet à long terme. Toutefois, en présentant au public une grande variété de styles musicaux, la SMCQ devient peu à peu une sorte de « vitrine de l'avant-garde[136] » sans qu'une orientation esthétique lui soit clairement attribuable. À ce titre, la SMCQ adopte, peut-être, une attitude postmoderne.

Paradoxalement, la ligne de pensée de Garant aura été mieux comprise par le public que l'éclectisme de Boudreau. La cohérence des programmes de Garant aura donné l'impression au public qu'un tri préalable était effectué parmi la complexité des tendances contemporaines et qu'on lui livrait le résultat d'un travail approfondi. À ce propos, le compositeur André Prévost livre ici un témoignage précieux sur la portée des gestes posés par son collègue Garant :

136. Sur 276 compositrices et compositeurs joués, 160 ne paraissent qu'une seule fois, ce qui accentue ce sentiment d'éparpillement.

> Quiconque a eu l'avantage de travailler avec lui aura compris ce que le mot « implication » signifie : détermination, organisation et enthousiasme se conjuguant de telle façon que nul ne peut demeurer imperméable à la portée de l'action entreprise. Ces qualités furent sans doute intransigeantes à certains moments, surtout au début du combat de Serge Garant pour l'expression contemporaine de la musique. Mais cette intransigeance était pour lui la seule arme dont il pouvait se servir, à l'époque, pour contrer l'immobilisme pernicieux d'un certain académisme, qui refusait systématiquement de considérer de bonne foi toute expression musicale qui « semblait » renier les canons sacro-saints de la pensée traditionnelle. Il ne faut pas oublier qu'au début des années 50, dans notre milieu, la très grande majorité des musiciens ne connaissaient même pas encore les principales œuvres de Stravinsky ou de Bartók, pour ne nommer que ceux-là. Alors, que dire des musiciens de l'École de Vienne et, encore plus, de compositeurs français tels que Messiaen et Boulez ? Il fallait donc un vigoureux coup de barre pour favoriser une sérieuse prise de conscience de ce qui s'était passé et se passait au XX^e^ siècle dans l'univers musical. Serge Garant a été le timonier de cette prise de conscience, et la résistance qu'on lui a opposée était telle, dans plusieurs milieux, qu'il n'avait vraiment pas, comme je viens de le dire, le choix des armes : il fallait frapper, même à outrance parfois[137].

Cette tendance aura cependant une durée de vie limitée et le recul du sérialisme s'accompagnera d'un relativisme de plus en plus grand. Celui-ci aura pour conséquence un fractionnement des courants et des publics. On peut néanmoins faire l'hypothèse que pendant un certain temps encore, jusqu'au milieu des années 1990, le public montréalais, ayant le choix entre différents ensembles de musique contemporaine, préfère fréquenter les concerts de ceux qui affirment une direction esthétique précise.

L'importance de la SMCQ pour le développement de la carrière d'un nombre impressionnant de compositeurs et de compositrices du Québec et du Canada est indéniable. En outre, la SMCQ a ouvert la voie à la fondation de plusieurs formations québécoises comme les Événements du

137. André Prévost, « La vraie présence de Serge Garant », *Sonances* 6, nº 2, 1987, p. 2.

Neuf (1978-1990), l'Ensemble contemporain de Montréal (fondé en 1987) et le Nouvel Ensemble moderne (fondé en 1989). Elle aura également servi de modèle à l'établissement des New Music Concerts de Toronto en 1971 avec lesquels elle a collaboré à plusieurs reprises[138]. En quelque sorte, l'histoire de la SMCQ est celle d'une pensée musicale qui est passée de la marginalité à l'institutionnalisation.

138. Norma Beecroft, « Serge Garant and New Music Concerts », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, n^{os} 1-2, 1997, p. 55-58.

Chapitre 2

LES ÉVÉNEMENTS DU NEUF (1978-1990) : À CONTRE-COURANT

TABLEAU 9 Chronologie musicale des années 1970

1970	Début des *Cahiers canadiens de musique/Canadian Music Books*, édités par le Conseil canadien de la musique (1970-1976). Fondation de l'Ensemble de musique contemporaine de McGill placé sous les directions successives de Richard Lawton, Eugene Plawutsky et Bruce Mather. De 1996 à 2010, son directeur artistique est le compositeur et chef d'orchestre Denys Bouliane.
1971	Fondation du groupe Polycousmie qui réunit la compositrice Micheline Coulombe Saint-Marcoux et les percussionnistes Guy Lachapelle, Pierre Béluse et Robert Leroux. Inauguration du Grand Théâtre de Québec.
1972	Brian Cherney est nommé professeur de composition à l'Université McGill. Fondation de MetaMusic (1972-1977) par Kevin Austin à l'Université McGill. Ce groupe réunissait, outre son fondateur, Howard Abrams, Martin Gotfrit, Dawn Luke, Ross McAuley et David Sutherland et présenta une soixantaine de concerts. Fondation de l'Atelier de musique contemporaine de l'Université de Montréal par Serge Garant. Lorraine Vaillancourt assume la direction de l'ensemble depuis 1974.
1973	Ouverture de l'antenne québécoise du Centre de musique canadienne à Montréal. John Rea est nommé professeur de composition à l'Université McGill. Nil Parent met sur pied à Québec le Groupe d'interprétation de musique électroacoustique de Laval (GIMEL) avec Michel Breton, Robert Charbonneau, Marcelle Deschênes, Russell Gagnon, Yvan Laberge, Réjean Marois, Marco Navratil et Gisèle Ricard. Le groupe va cesser ses activités en 1979.

1974	Inauguration du Concours national des jeunes compositeurs de la SRC.
1975	Fondation de Gropus 7 (1975-1982) par Marcelle Deschênes. Il s'agit de la première formation québécoise à se consacrer exclusivement au théâtre musical vocal et instrumental. 12 au 19 mai : Semaine de musiques nouvelles à Montréal à laquelle participera la SMCQ.
1976	Publication du livre vert de L'Allier pour l'évolution de la politique culturelle au Québec. Fondation de Sonde (1976-1988), groupe de musique électroacoustique en direct. Jeux olympiques de Montréal. Lors des manifestations musicales entourant cet événement sportif, la SMCQ présentera un concert le 14 juillet au Théâtre Port-Royal de la Place des Arts. Création de l'étiquette McGill University Records.
1977	Parution de l'ouvrage dirigé par Louise Laplante, *Compositeurs canadiens contemporains*, Québec : Les Presses de l'Université Laval, 1977. Il s'agit de l'édition traduite, revue et corrigée de John Beckwith et Keith MacMillan, *Contemporary Canadian Composers*, Toronto : Oxford University Press, 1975. Première audition de *Fleuves* de Gilles Tremblay par l'OSM, sous la direction de Garant, à la salle Wilfrid-Pelletier, Montréal. Fondation du Festival international de Saint-Irénée (Domaine Forget) par Françoys Bernier. Fondation des Éditions Doberman-Yppan par Paul Gerrits. Fondation de l'étiquette Centredisques du Centre de musique canadienne.
1978	Parution du livre blanc *La politique québécoise du développement culturel* de Camille Laurin. Fondation de l'Association de musique actuelle de Québec (AMAQ) (1978-1991) par Irène Brisson. Fondation de l'Association pour la création et la recherche électroacoustique du Québec (ACREQ) par Philippe Ménard, Yves Daoust, Marcelle Deschênes et Pierre Trochu. Fondation du Festival international de Lanaudière par le père Fernand Lindsay, c.s.v. Fondation des Événements du Neuf. *Inauguration de l'Anthologie de la musique canadienne* (1978-1991) par Radio-Canada international. La collection discographique de 39 coffrets est consacrée aux plus éminents compositeurs canadiens.

1979

José Evangelista est nommé professeur de composition à l'Université de Montréal.

François Morel est nommé professeur de composition à l'Université Laval.

Fondation du Groupe d'animation musicale (GAM) à la Faculté de musique de l'Université de Montréal par Robert Léonard.

Fondation des Productions Supermusique par Danielle Palardy-Roger, Diane Labrosse et Joane Hétu, afin de promouvoir les musiques actuelles.

En 1979 paraît dans les journaux montréalais une série d'articles annonçant la mise sur pied d'un nouvel organisme de diffusion de la création musicale. Fondés en novembre 1978[1] par un groupe de jeunes musiciennes et musiciens, José Evangelista, John Rea, Lorraine Vaillancourt (née en 1947) et Claude Vivier[2], les Événements du Neuf font le constat qu'à l'exception de la SMCQ la plupart des institutions de diffusion musicale du Québec ont ignoré la musique produite au XX^e^ siècle. En fait, de nombreuses œuvres du XX^e^ siècle ont été jouées, mais pas nécessairement celles que les Événements du Neuf cherchent à défendre. John Rea fait remarquer à la journaliste Angèle Dagenais du *Devoir* :

> Il existe bien sûr la Société de musique contemporaine, Gropus 7, le service d'animation du Musée des Beaux-Arts, mais la somme de tous ces efforts reste dérisoire si l'on songe qu'une ville comme Toronto offre un à deux concerts de musique contemporaine par semaine[3].

Ce groupe concède que, malgré la présence de la SMCQ, qui s'impose de plus en plus comme l'institution phare de la musique contemporaine, tous les styles musicaux n'y sont pas représentés. C'est pourquoi ses membres conçoivent un organisme de concerts qui a pour mandat d'explorer d'autres facettes de la création contemporaine « afin d'amener

1. Les lettres patentes des Événements du Neuf ont été rédigées le 10 novembre 1978 et enregistrées le 12 janvier 1979, libro C-944, folio 57, Fonds Les Événements du Neuf P324.
2. Léon Bernier, Denis Gougeon et Rémi Lapointe intégreront les Événements du Neuf au cours de la saison 1982-1983.
3. John Rea cité dans Angèle Dagenais, « Quand la musique contemporaine se fait plus neuve encore », *Le Devoir*, 3 février 1979.

les auditeurs à reconnaître leur quotidien dans les sons actuels et à commencer à s'y identifier[4] ».

Le nouveau groupe se présente-t-il alors comme un concurrent de la SMCQ ? Fonde-t-il un organisme indépendant de la SMCQ pour avoir l'occasion de jouer et de faire entendre leur propre musique ? Dans une longue entrevue accordée au critique musical Claude Gingras, et publiée dans *La Presse* du 3 février 1979, les membres fondateurs des Événements du Neuf soutiennent, d'une part, qu'il y a assez de place à Montréal pour au moins une autre société de musique contemporaine. Puisqu'il existe de nombreuses tendances en musique contemporaine, il faut multiplier les lieux pour augmenter les possibilités de les faire découvrir. D'autre part, Claude Gingras rappelle que Rea, Vivier, Evangelista et Vaillancourt ont déjà figuré à la SMCQ : eux comme compositeurs[5] et elle comme pianiste[6] et cheffe de l'Atelier de musique contemporaine de l'Université de Montréal[7]. Ce n'est donc pas un sentiment de rejet qui motive leur décision de constituer leur propre société de concerts. D'ailleurs, la musicienne et les musiciens expliquent que, par principe, aucune œuvre des membres ne sera jouée au cours de la première saison. Evangelista précise : « La réaction normale, chez les compositeurs qui lancent de tels groupes, c'est d'inscrire, tout de suite, de leurs œuvres[8]… » Il fait ici référence aux motivations qui peuvent inciter les compositeurs et les compositrices à se regrouper et à fonder des ensembles musicaux et, plus précisément, à bénéficier ainsi d'un organe de diffusion de leur musique, comme dans les cas connus du Domaine musical et de l'Itinéraire et même de leurs

4. Communiqué, 9 janvier 1979, Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

5. 2 octobre 1975, création de la commande à Claude Vivier de *Liebesgedichte* (1975) ; 30 novembre 1978, *Reception and Offering Music* (1975), John Rea ; 20 avril 1978, création de *Consort* (1977) de José Evangelista.

6. Lorraine Vaillancourt tient le piano pour les concerts des 14 juillet 1976, 27 janvier 1977, 30 novembre 1978 – création d'*Écarts* (1976) de Rémi Lapointe –, et 29 mars 1979 – création montréalaise de *Pour Quatre* (1968) de Wlodzimierz Kotonski et de *Polichromia* (1968) de Zygmunt Krauze.

7. La SMCQ a invité l'Atelier de musique contemporaine à jouer *Tsé-Tnant/Te Deum* (1976) du compositeur Myke Roy, le 15 décembre 1977, à la salle Pollack.

8. José Evangelista cité dans Claude Gingras, « Du "neuf" en musique : pour qu'un concert devienne un événement », *La Presse*, 3 février 1979.

prédécesseurs, la Société nationale de musique et la Société musicale indépendante.

En outre, les membres responsables des Événements du Neuf ne souhaitent pas s'astreindre à une politique de programmation limitative. José Evangelista commente : « En général, les groupes ont trop tendance à se "définir" : ils vont faire ceci, ils ne feront pas cela… Nous, on n'exclut rien[9]. » La programmation s'établit donc autour d'une idée centrale, un thème, et au départ rien n'est exclu :

> REA : Certaines formes de musique ancienne pourront même être abordées. Par exemple, l'Ars Nova du XIV^e siècle.
>
> VAILLANCOURT : On pourra même décider de faire un « événement » sur le phénomène rock.
>
> VIVIER : Toutes les possibilités… Toutes[10] !

A posteriori, Lorraine Vaillancourt reconnaît que les Événements du Neuf « n'auraient pas fait n'importe quoi non plus » et que le courant néo-tonal, par exemple, n'a pas été représenté. Il y avait cependant dans le projet esthétique des Événements du Neuf une « ouverture qui n'était pas courante ». Selon elle, cela est attribuable essentiellement à l'utilisation de thèmes comme points de départ de la programmation des œuvres. Des thèmes généraux, par exemple « la voix », peuvent accueillir des manifestations musicales très différentes, comme des chants des Aïnus, des jeux de gorge inuits, de la poésie vocale, du gospel, etc., d'où l'impression d'une « direction artistique éclatée ». Cette ouverture est également liée à l'intérêt que portait le comité organisateur des Événements du Neuf à l'art contemporain et qu'il transposait dans des spectacles multidisciplinaires où la danse et la sculpture côtoyaient la poésie et le mime. Le multidisciplinaire était, à l'époque, un aspect peu présent dans les concerts de la SMCQ[11].

---

9. *Ibid.*

10. John Rea, Lorraine Vaillancourt et Claude Vivier cités dans Claude Gingras, « Du "neuf" en musique : pour qu'un concert devienne un événement », *La Presse*, 3 février 1979. En italique dans le texte.

11. Les propos cités dans ce paragraphe ont été recueillis lors d'un entretien téléphonique avec Lorraine Vaillancourt, 9 août 2013.

Toujours dans l'entretien avec Claude Gingras, les conditions de travail des Événements du Neuf sont également évoquées par Lorraine Vaillancourt :

> Nos concerts seront présentés avec des ensembles de facultés […]. Cela permet donc de monter des œuvres impossibles à faire dans un milieu professionnel, à cause du temps considérable qu'elles réclament. […] En fait, notre préparation s'étale sur toute l'année. Nous avons commencé les répétitions dès septembre[12]…

Il y a ici une nette différence entre les conditions de travail du milieu professionnel par rapport à celles du milieu institutionnel et elle mérite d'être soulignée. À la SMCQ, la préparation des œuvres s'effectue la plupart du temps dans des conditions contraignantes. Par exemple, le temps de répétition est souvent réduit au minimum, en raison du coût élevé des cachets des interprètes, mais aussi à cause d'une multitude de frais administratifs, logistiques et humains, comme la location des salles de répétition, l'achat des partitions, le paiement des droits d'auteur, l'embauche d'une équipe de soutien technique, etc. Pour leur part, les Événements du Neuf sont établis à l'Université de Montréal. Cela leur permet de profiter de salles de répétition et de concert gratuites et de travailler avec les étudiantes et les étudiants de l'Atelier de musique contemporaine de l'Université de Montréal qui sont crédités pour apprendre les œuvres. Ainsi, il n'y a pas de cachet ou de redevances à verser et les concerts peuvent être offerts gracieusement[13].

La jeune société évoluant dans l'environnement institutionnel, on peut donc s'attendre à ce qu'elle adopte des modes de fonctionnement différents de ceux de la SMCQ. Il y a chez les Événements du Neuf le désir de poser un regard « neuf » sur la musique, en marge de la tradition des concerts, sinon en rupture avec elle.

---

12. Lorraine Vaillancourt citée dans Claude Gingras, « Du "neuf" en musique : pour qu'un concert devienne un événement », *La Presse*, 3 février 1979.

13. Claude Gingras, « Du "neuf" en musique : pour qu'un concert devienne un événement », *La Presse*, 3 février 1979.

2.1 REFORMULER LE CONCERT EN CRÉANT L'ÉVÉNEMENT

D'abord, comme son nom l'indique, les « événements » sont une aventure ouverte à toutes les activités artistiques. L'idée est d'échapper aux formes standardisées du concert et « de penser à des réalisations beaucoup plus larges qu'une simple manifestation musicale d'une heure ou deux dans un lieu donné[14] ». Dans une entrevue accordée à Angèle Dagenais pour *Le Devoir*, les responsables expliquent leur démarche en ces termes :

> Comme on peut le constater, ces concerts seront beaucoup plus que des récitals arides. On a voulu la formule extrêmement versatile, ouverte, accessible au grand public. Chaque spectacle se veut un happening où l'élément visuel sera particulièrement soigné – éclairages, décors, lorsque c'est possible, etc. – et où l'on cherchera toujours à intégrer la musique aux autres manifestations artistiques contemporaines. Et le tout est entièrement gratuit[15]…

On souhaite donc exploiter de nouvelles voies dans l'élaboration des concerts. La dénomination sociale du regroupement rappelle également cette préoccupation : le mot « neuf » jouant sur l'ambiguïté entre la nouveauté et le nombre. En effet, les concerts présentent des activités artistiques ou para-artistiques moins connues du public et aussi parce qu'ils ont lieu le neuvième jour du mois à 9 h du soir (sauf quelques rares exceptions). Lorraine Vaillancourt précise :

> Nous essayons d'être logiques par rapport à nos objectifs, qui sont de présenter des musiques nouvelles – des musiques dans un sens très large […] – et d'essayer de faire des présentations-concerts différentes[16].

Une autre particularité des Événements du Neuf est le souhait exprimé par sa fondatrice et ses fondateurs de désenclaver la musique contemporaine en l'amenant dans les lieux que fréquente déjà le public. Au lieu

---

14. « Justification du nom : Les Événements du Neuf », Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

15. José Evangelista, John Rea, Lorraine Vaillancourt et Claude Vivier cités dans Angèle Dagenais, « Quand la musique contemporaine se fait plus neuve encore ». *Le Devoir*, 3 février 1979.

16. Lorraine Vaillancourt citée dans Claude Gingras, « Musique… et autres choses », *La Presse*, [11] décembre 1979.

d'offrir des spectacles dans les salles de concert à l'italienne, les Événements préfèrent les espaces multifonctionnels. On change donc fréquemment d'emplacement, car les fondateurs ne tiennent pas à associer un type de concert à un type de lieu, ce que la SMCQ a eu tendance à faire, d'abord à la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal (1966-1975), puis au Théâtre Maisonneuve de la Place des Arts (1968-1971) et à la salle Pollack de l'Université McGill (1975-1991) et enfin, depuis 1992, à la salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau.

Les Événements du Neuf se produiront aux quatre coins de la ville, dans des lieux aussi divers que la salle 1020 de la Faculté de musique de l'Université de Montréal (située à cette époque au 2575, chemin de la Côte-Sainte-Catherine), le Théâtre Denise-Pelletier (4353, rue Sainte-Catherine Est), le Tritorium du cégep du Vieux Montréal, le Musée des beaux-arts de Montréal, le Théâtre continu (situé au 1220, avenue Laurier Est), l'Association des vétérans de guerre polonais (57, rue Prince-Arthur), la Galerie Véhicule art (307, rue Sainte-Catherine Ouest), le Studio Alfred-Laliberté de l'UQAM, la Salle ukrainienne (5213, rue Hutchison), l'Espace libre (1945, rue Fullum), le Gesù, le Théâtre Le Milieu (5380, boul. Saint-Laurent) ou le nouveau Théâtre d'Outremont. Des concerts sont également donnés à la salle Claude-Champagne, à la salle Pollack et surtout à la salle Redpath (une dizaine de concerts y seront donnés à partir de 1983).

En plus de s'installer dans des salles qui ne sont pas habituellement utilisées par les organismes musicaux, Evangelista, Vivier, Vaillancourt et Rea avancent plusieurs idées lors de discussions visant à changer la dynamique habituelle des concerts : présenter les œuvres au public avant leur interprétation, amorcer des discussions avant ou après l'événement, boire un verre de vin avec le public, projeter sur un écran les partitions des œuvres pendant l'audition, écouter les œuvres dans le noir, faire asseoir le public par terre, costumer les musiciens, afficher des photographies des compositeurs nus, jouer au bingo à l'entracte, interdire les applaudissements, chanter *Gens du pays* de Gilles Vigneault avant chaque concert, offrir des prix de présence, demander au public de voter l'ordre des œuvres à entendre au moyen de cartons colorés, et bien d'autres idées encore[17]. La majorité de ces idées qui font sourire n'ont pas été

17. « Idées en vrac », Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

retenues. Mais on voit avec quelle liberté les responsables des Événements du Neuf veulent agir pour intégrer l'art dans le quotidien des gens. En bouleversant ainsi les habitudes du concert, ils s'attaquent au problème fondamental de la perception des œuvres contemporaines. Nous aurons l'occasion de revenir sur ce point un peu plus loin. Pour l'heure, nous allons faire quelques observations d'ordre général sur la programmation des Événements du Neuf, puis nous examinerons le détail des concerts[18].

2.2 UNE PROGRAMMATION ÉCLECTIQUE

Au cours de leurs douze années d'existence (de 1978 à 1990), les Événements du Neuf ont présenté 50[19] événements montréalais allant du concert à la représentation cinématographique, au festival, en passant par la conférence-rencontre et le happening. La saison de concerts s'étale de septembre à mai, soit la même période que celle de la SMCQ, du NEM et de l'ECM. Le nombre d'événements varie de deux à six par an, certains d'entre eux étant exceptionnellement repris plusieurs soirs[20]. Lors des quatrième et onzième saisons, le dernier événement saisonnier prend la forme d'un festival de trois jours[21]. Les programmes des Événements du Neuf apportent de nombreux éléments de renouveau lorsqu'on les compare à ceux de la SMCQ pour la même période.

Le mandat des Événements du Neuf est d'accueillir les manifestations musicales de tout genre. Afin d'orienter quand même la compréhension de l'auditoire, les soirées des Événements du Neuf sont organisées autour d'un thème tel que la musique électroacoustique (février 1984), le jazz (décembre 1984), l'improvisation (octobre 1982), le jeu sonore (mars

18. La liste complète est disponible sur le Répertoire de la vie musicale en pays francophone : www.vm.oicrm.org, consulté le 22 juin 2019.

19. En plus des 49 événements réguliers, ce nombre inclut un concert hors série de l'Orchestre esprit contemporain présenté le 8 décembre 1985 à la salle Redpath.

20. « […] à la lumière des Événements » a été présenté trois fois (9, 10 et 11 février 1983), « Une voix mise en scène », quatre fois (9, 10, 11 et 12 avril 1985), l'opéra *Kopernikus* de Claude Vivier a été repris quatre fois également (9, 10, 11 et 12 décembre 1986) et *Spotflash*, théâtre musical de Françoise Monneret, deux fois (9 et 10 octobre 1987).

21. Les Événements du Neuf ont présenté le festival « Trois jours de musique vocale » les 7, 8 et 9 mai 1982 et « C'était… trois jours de musiques sur le thème de la mort » les 9, 10 et 11 mars 1989.

1985), le tango (janvier 1981 et mars 1983) ou la voix (février 1979, mai 1982 et avril 1985). De plus, chaque événement est l'occasion de signaler le travail, souvent ignoré, d'un ou d'une artiste du Canada : peintre, poète ou poétesse, écrivain ou écrivaine, sculpteur ou sculpteure, architecte ou encore musicien ou musicienne. C'est ainsi qu'au cours de ses deux premières années d'activités des séances sont dédiées à Raoul Barré (1874-1932, cinéaste d'animation qui a enseigné l'art du mouvement aux États-Unis), au poète Yves Sauvageau (1946-1970, dramaturge originaire de l'Estrie), à Colin McPhee (1900-1964, compositeur montréalais naturalisé états-unien, auteur d'une importante étude sur la musique balinaise), à Claude Gauvreau (1925-1971, dramaturge et poète québécois, inventeur de « l'exploréen »), au compositeur et réalisateur Pierre Mercure (1927-1966), à la mezzo-soprano Éva Gauthier (1885-1958) et à Hugh LeCaine (1914-1977, compositeur et physicien, inventeur du premier synthétiseur, le « saqueboute électronique »).

La musique de chambre est au cœur de la programmation des Événements du Neuf. Il faut dire que l'insuffisance de moyens financiers et le petit nombre d'interprètes montréalais voués à la musique contemporaine empêchent la société d'explorer un répertoire plus ambitieux pour ce qui est de l'effectif[22]. On constate donc la prépondérance, tout comme à la SMCQ, des œuvres pour ensembles de petite et moyenne dimension et dont l'instrumentation est variable et souvent inhabituelle. Citons à titre d'exemple la formation d'*Aeolian Harp* (1973) de Wlodzimierz Kotonski (né en 1925) pour soprano, flûte à bec, cithare, guitare et orgue électrique ou encore les compositions pour percussions seules[23]. Des instruments inventés (l'orchestre de verre) et des objets du quotidien (toupies, planches à laver) sont également utilisés dans certaines œuvres. D'autres soirées mettent à l'honneur des formations de jazz ou des groupes spécialisés dans la musique de tango. La voix est particulièrement présente sous différentes formes (solos, duos, chœurs), *a cappella* ou

22. Un événement hors série est consacré à la musique symphonique le 8 décembre 1985 par l'Orchestre Esprit contemporain. En 1983, le chef d'orchestre et compositeur Alex Pauk met sur pied l'Orchestre Esprit contemporain (aujourd'hui nommé Esprit Orchestra) basé à Toronto. C'est le seul orchestre complet (45 membres) au Canada à se consacrer uniquement à la musique contemporaine.

23. Un événement en entier a été consacré au répertoire pour percussion : « Coup sur coup (Percussions en solo) », le 9 mars 1984 à la salle Marie-Gérin-Lajoie de l'UQAM.

accompagnée par le piano ou par un petit ensemble. D'ailleurs, l'opéra de chambre *Kopernikus* (1980)[24] de Claude Vivier est présenté quatre soirs consécutifs avec mise en scène, costumes et décors en décembre 1986 et repris le 11 mars 1989 en version concert. Enfin, des formations plus traditionnelles de musique de chambre telles que le quatuor à cordes et le quintette à vent ou les œuvres pour piano trouvent également place dans la programmation des Événements.

Des artistes de renom et des groupes musicaux ont souvent été invités à participer à des spectacles des Événements du Neuf. Le Trio Clementi-Cologne, le Quatuor Morency, I Musici de Montréal dirigé par Yuli Turovsky et l'Ensemble vocal Tudor[25] dirigé par Patrick Wedd ont permis à la société de présenter des œuvres nouvelles dont le contenu se révèle original. Ainsi, le Trio Clementi-Cologne[26] a joué *Ephemer* (1981) du compositeur allemand Walter Zimmermann (né en 1949) et *Trio-1981* (1981) de Klarenz Barlow (né en 1945). I Musici de Montréal[27], un orchestre à cordes, a créé *Trois Miniatures* (1985) de Petros Shoujounian (né en 1957) le 9 mars 1986. Lors du même concert, le Quatuor Morency[28] a interprété en première montréalaise le *Quatuor à cordes* (1973) d'Heinz Holliger (né en 1939). En décembre 1988, le Quatuor Morency est convié

24. Présentée pour la première fois le 8 mai 1980 au Monument national, cette œuvre est le résultat d'une commande de la Faculté de musique de l'Université de Montréal (la seule) pour l'Atelier de jeu scénique dirigé par Marthe Forget et l'Atelier de musique contemporaine dirigé par Lorraine Vaillancourt. Je tiens à remercier Marie-Thérèse Lefebvre, à l'origine de cette observation.

25. L'Ensemble vocal Tudor est un chœur mixte fondé à Montréal en 1962 par Wayne Riddell afin d'interpréter la musique a cappella des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. En 1986, Patrick Wedd prend la direction de l'ensemble. Même s'il s'intéresse aussi à la musique ancienne, Wedd touche également au répertoire de musique contemporaine et populaire. L'ensemble cesse ses activités en 1991.

26. Concert du 9 avril 1983. Actif de 1979 à 1992, le Trio Clementi-Cologne est formé de Konstantin Gockel (violon), Manuel Gernstner (violoncelle) et de Deborah Richards (piano). À partir de 1985, Daniel Spektor se joint au trio en tant que violoniste.

27. I Musici de Montréal a été fondé par le violoncelliste et chef d'orchestre Yuli Turovski en 1983. L'orchestre de chambre permanent de 15 instrumentistes possède un vaste répertoire s'étendant de la musique baroque à la musique contemporaine.

28. Fondé à Montréal en 1979, le Quatuor Morency, formé à l'origine de Denise Lupien (1^er^ violon), Marcelle Mallette (2e violon, remplacée en 1987 par Olga Ranzenhofer), Francine Lupien-Bang (alto) et Thérèse Motard (violoncelle, remplacée en 1986 par Christopher Best,) a largement contribué à la diffusion et à la création de la musique contemporaine pour quatuor à cordes.

à nouveau pour présenter en première québécoise l'audacieux *Quatuor à cordes n° 2* (1983) de Morton Feldman (1926-1987), un véritable tour de force puisque l'œuvre dure près de quatre heures et demie et est jouée sans interruption. Ce concert est réalisé en hommage au compositeur états-unien disparu l'année précédente. Le 10 mars 1989, l'Ensemble vocal Tudor accompagne le clarinettiste Gilles Plante pour la création de *Maya* (1988) du compositeur états-unien Paul Shuebrook (né en 1966). À quelques occasions, les Événements du Neuf ont également cédé la place à un groupe ou un musicien « vedette », notamment à l'occasion du concert de poésie sonore des Four Horsemen[29] en 1979, de la tournée canadienne du Glass Orchestra[30] en 1980 ou de la venue de l'Orchestre Esprit contemporain dirigé par Alex Pauk, le 8 décembre 1985.

Les premiers programmes des Événements du Neuf répondent aux objectifs de promotion large de la musique contemporaine fixés par les responsables de sa fondation. Ces programmes permettront aux jeunes Québécois et Québécoises de s'affirmer dans le milieu de l'innovation musicale.

2.2.1 La première saison (1978-1979)

La première saison des Événements du Neuf a été courte mais efficace : trois concerts en trois mois d'activités ont suffi pour convaincre la presse et le milieu musical des nécessaires efforts de l'organisme.

Le concert inaugural, dont le thème est « la nouvelle mélodie », a lieu le 9 février 1979 à la salle 1020 de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. On y présente *Tierkreis* (1975-1976) de Stockhausen, *Struggle Song* (1974) de Rzewski (né en 1938) sur un texte de Frederick Douglass. Suit la pièce de théâtre musical *Very Gentle* (1972) de Luis de Pablo (né en 1930), l'« Aria » tirée d'*Opera* (1970) de Berio (1925-2003) et « Odes »

29. Le groupe de poésie vocale The Four Horsemen (Rafael Barreto-Rivera, Paul Dutton, Steve McCaffrey et Barrie Phillip « bp » Nichol) est basé à Toronto et actif dans les années 1960 et 1970. Ils sont invités aux Événements du Neuf le 9 novembre 1979 et le 8 mai 1982.

30. Fondé en 1977 à Toronto, le Glass Orchestra est le seul ensemble permanent au monde à exploiter exclusivement les instruments en verre pour interpréter la nouvelle musique. Les cinq membres fondateurs sont Miguel Frasconi, Marvin Green, Eric Cadesky, Paul Hodges et John Kuipers. Ce dernier ayant quitté la formation en 1980, il n'a pas joué au concert des Événements du Neuf du 9 novembre 1980.

extrait de la très longue œuvre *The Great Learning* (1969) de Cornelius Cardew (1936-1981) inspirée par Confucius.

La présence sur le même programme de Stockhausen et de Cardew vaut qu'on s'y attarde. De 1958 à 1960, Cardew a été l'assistant de Stockhausen. À partir des notes de son maître, il réalise *Carré* (1960), une œuvre monumentale pour quatre chœurs et quatre orchestres. Cardew se considère co-créateur, mais son travail n'a été reconnu qu'après la publication de l'article « Report on Stockhausen's *Carré* » paru dans le *Musical Times* de Londres[31]. À la lecture des commentaires parus dans la presse écrite à propos des œuvres de Stockhausen et de Cardew, on sent que le maître est remis en question. Claude Gingras de *La Presse* écrira ainsi que *Tierkreis* de Stockhausen est « banal », « même pas instrumenté » et que « c'est une erreur de penser que tout ce qui porte une grande signature est nécessairement génial[32] ». En contrepartie, le critique trouve qu'*Odes* de Cardew est la plus grande nouveauté du programme :

> L'œuvre est déjà intéressante par son exploitation des voix elles-mêmes et des rapports entre ces voix (il y en a dix) ; par ailleurs, les superpositions de voix, laissées à la discrétion des exécutants, étaient bien faites. Mais l'œuvre est surtout intéressante par sa mise en scène et par la participation du public que provoque cette mise en scène. Une à une, les voix surgissent, dans le noir, à différents endroits derrière les panneaux qui entourent la salle et la polyphonie très dense qui en résulte finit par créer une sorte d'angoisse dans l'auditoire : il semble y avoir des voix partout, derrière vous, à côté de vous[33]…

Attiré par ce programme inhabituel, et par la gratuité de l'événement, un public montréalais nombreux assiste au concert. Gingras, qui accorde souvent une importance à ce genre d'information, rapporte qu'« il est

31. Cornelius Cardew, « Report on Stockhausen's *Carré* », *Musical Times*, vol. 102, n^{os} 1424-1425, 1961, p. 616-622 et 698-700. Suite à cette expérience, Cardew a développé un discours politisé, maoïste et il écrit l'essai polémique *Stockhausen Serves Imperialism, and Other Articles : With Commentary and Notes* (London : Latimer New Dimensions, 1974) qui dénonce le snobisme de l'avant-garde.

32. Claude Gingras, « Soirée d'expérimentations », *La Presse*, 12 février 1979.

33. *Ibid.*

venu à peu près 400 personnes[34] (la petite salle 1020 de la Faculté n'en contient que 250 ; en conséquence, le programme donné à 21h, d[oit] être repris à 23 h)[35] ».

Cependant, si l'on se fie aux comptes rendus publiés après le concert, on peut parler d'un succès mitigé. Pour Maureen Peterson, critique à *The Gazette*, la soirée est gâchée par un sérieux manque d'organisation :

> Si ces nouveaux musiciens veulent que nous prenions leur nouvelle musique au sérieux, ils devraient au moins démontrer un sens de l'organisation en ce qui a trait à la présentation. L'arrangement improvisé des sièges est une chose, mais que la moitié du public se presse contre l'autre pendant 30 minutes après que la seconde partie du concert fut supposément commencée épuise sérieusement nos capacités d'écoute[36].

Une autre voix discordante, celle d'Angèle Dagenais du *Devoir*, juge que la prestation musicale n'a pas atteint l'objectif de rejoindre un plus vaste public :

> On ne ressort pas de la salle en fredonnant une petite « toune » mais plutôt avec un arrière-goût un peu amer engendré par l'incompréhension… […] Cette première expérience du groupe « Neuf » est certes très intéressante en ce qu'elle rend disponible un répertoire inconnu et différent. C'est certainement à force de diffusion qu'il deviendra *accessible*[37] !

En fait, même les auditeurs qui fréquentent déjà les concerts de musique contemporaine se trouvent en territoire étranger. Comme le rapporte Gingras dans sa critique du concert, Vaillancourt et ses collègues veulent

---

34. Selon le comité organisateur, ce sont plutôt 600 personnes qui se sont présentées à l'événement.

35. Claude Gingras, *op. cit.*

36. « If these new musicians want us to take their new music seriously, they should at least demonstrate a sense of organization when it comes to presentation. Improvisational seating arrangements are one thing, but having half an audience troupe over the other half for 30 minutes after the second part of a concert has supposedly begun, seriously depletes our receptive capacities. » Maureen Peterson, « Too Many Arriving Too Late Ruin Appreciation of Free Concert », *The Gazette*, 12 février 1979. Notre traduction.

37. Angèle Dagenais, « Les "Événements du Neuf" : des musiques qui restent à découvrir », *Le Devoir*, 12 février 1979.

mettre le public en contact avec de nouveaux courants musicaux que n'aborde pas la SMCQ :

> Les Événements du Neuf ne vont pas nécessairement plus loin que la SMCQ : ils vont dans une autre direction. […] Bien sûr, à la comparaison, on se rend compte de la dimension et du sérieux qui caractérisent notre Establishment en ce domaine, c'est-à-dire la Société de musique contemporaine du Québec. Par contre, les Événements du Neuf proposent autre chose, où il y a quand même assez de musique pour intéresser les musiciens[38] !

Le deuxième événement de la saison, « Musique en bouche », donné le 9 mars 1979 au Théâtre Denise-Pelletier (800 sièges) avec le concours du Chœur de la Faculté de musique de l'Université McGill sous la direction d'Eugene Plawutsky, n'est pas moins innovateur. Le concert est entièrement voué au répertoire vocal (seule l'œuvre de Kagel est accompagnée par un clavecin), ce qui permet d'obtenir un sentiment d'unité en matière de timbre sonore. Parmi les œuvres au programme se trouvent *Kana* (1976) de Lois Vierk (née en 1951), *Christian Wolff in Cambridge* (1963) de Morton Feldman (1926-1987), *Die Mutation* (1971) de Mauricio Kagel (1931-2008) et *Composition 1960 n° 7* (1960) de La Monte Young (né en 1935), musique sur laquelle des poèmes d'Yves Sauvageau ont été lus par le comédien Jacques Lavallée. Cette dernière prestation est, au dire du critique du *Montreal Star*, Andrew Culver, le clou de la soirée « par le désir clairement exprimé par Young d'être "à l'intérieur du son", par les visées de la cause artistique, par l'authenticité du geste poétique[39] ». Le public a également entendu *Moro Lasso* (1972) de Péter Eötvös (né en 1944), une œuvre inspirée par la musique de Stockhausen. En fin de programme, *A Mouth-Piece* (1970) de Mesias Maiguashca (né en 1938) est interprétée par six étudiants de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. Lorraine Vaillancourt raconte que cette œuvre difficile à exécuter a nécessité « environ 100 heures de répétition[40] ». Il est permis

38. Claude Gingras, « Soirée d'expérimentations », *La Presse*, 12 février 1979.

39. « True to Young's expressed desire to "get inside sound", true to the aims of artistic dedication, and true to the realm of poetic gesture. » Andrew Culver, « Evenements Enticing », *Montreal Star*, 12 mars 1979. Notre traduction.

40. Lorraine Vaillancourt citée dans Claude Gingras, « Du "neuf" en musique », *La Presse*, 3 février 1979.

de penser que, sans le soutien de l'Université de Montréal, qui offre les locaux de répétition, le service d'enregistrement et de sonorisation, et qui accepte que ce projet soit inscrit dans le cursus des étudiants et étudiantes de l'Atelier de musique contemporaine, il n'aurait sans doute pas été possible de monter une telle œuvre dans d'aussi bonnes conditions.

Le dernier événement de la saison a lieu le 9 avril 1979 à la salle Le Tritorium du cégep du Vieux Montréal[41]. Sur le thème « Musiques immobiles », toutes les œuvres au programme exploitent la répétition des motifs mélodico-rythmiques. En ouverture de concert, Lorraine et Jean-Eudes Vaillancourt interprètent une transcription pour deux pianos de *Balinese Ceremonial Music* (1938) de Colin McPhee (1900-1964). Le film *Trance and Dance in Bali* (1952) de Margaret Mead et Gregory Bateson est projeté en arrière-plan et ajoute une dimension ethnologique à la soirée de création musicale. « Farben », extraite des *Fünf Orchesterstücke*, op. 16 (1909) de Schoenberg d'après une transcription pour deux pianos de Webern, est jouée par les mêmes instrumentistes. Suivent *Knots* (1977) de Jo Kondo (né en 1947), *Sul B* (1972) de Johannes Fritsch (1941-2010), *Bridges 1* (1969) de Yuji Takahashi (né en 1938) et *Aeolian Harp* (1973) de Wlodzimierz Kotonski (1925-2014) pour des ensembles variables[42].

L'article que signe Claude Gingras dans *La Presse* au lendemain du concert porte le titre évocateur de « La musique qui piétine » et rend compte de la difficile réception du concert :

> En quoi une musique peut-elle être « immobile » ? Disons, pour simplifier (quoique cela soit déjà fait !), que l'impression de stagnation, de piétinement, d'immobilité, y est créée par l'absence de « mélodie » au sens où on l'entend généralement, mais surtout par l'emploi de types d'intervalles et de valeurs rythmiques à peu près toujours les mêmes.

41. Au départ, c'est la salle C-209 de la Faculté de musique de l'Université McGill qui devait accueillir le troisième événement. Prévoyant le grand succès de l'événement, le comité organisateur ont choisi d'opter pour le Tritorium qui compte 1 000 sièges (Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324).

42. À l'origine, c'est *Sul G* (1970) de Johannes Fritsch qui est prévu au programme (plutôt que Sul B) et, au lieu de l'œuvre de Schoenberg, *Selbsportrait* (1976) de György Ligeti (« Plan de saison 1978-1979 des Événements du Neuf », Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324).

> Toutes les œuvres au programme exploitent ce caractère répétitif, lequel se manifeste dès 1909 avec cette troisième des cinq *Pièces pour orchestre* de Schoenberg – *Farben*, écrite sur un seul accord [*sic*] – transcrite pour deux pianos par Webern.
>
> Ces petits sons qui vont et qui viennent, circulant sur des instruments parfois désaccordés, produisent, selon la longueur des œuvres, les instruments utilisés, l'exploitation du « procédé » et la disponibilité de chaque auditeur, les réactions les plus diverses : curiosité, intérêt croissant ou décroissant, rire, ennui ou même sommeil[43].

En résumé, pour le critique le concert est une « fumisterie[44] ». Même s'il reconnaît dans d'autres articles l'importance des Événements du Neuf, il remarque qu'« une dizaine au moins de jeunes compositeurs locaux présents devaient rire un peu, se disant qu'ils pouvaient en faire autant[45]… »

Le compte rendu de Françoy Roberge, publié dans *Le Devoir*, est plus nuancé. Il souligne certes le travail remarquable de programmation des Événements du Neuf tout au long de la saison, mais reconnaît que *Farben* « devient orpheline de ses sœurs et ambigüe » lorsqu'elle est jouée seule et que « le trop secs *Knots*, du musicien japonais Jo Kondo, pour cloches à vaches et guitares désaccordées » est inintéressant[46]. Il rapporte également qu'*Aeolian Harp* de Kotonski a choqué les auditeurs : « Cette pièce atmosphérique, au lent déroulement, a semblé surprendre quelque peu l'auditoire, bien que de forme assez harmonieusement classique[47]. » Il est permis de penser qu'à l'heure à laquelle l'œuvre de 22 minutes a été jouée (vers 23 h, en fin de concert) le public n'était plus disposé à l'écouter et que, dans d'autres conditions d'audition, les réactions auraient peut-être été différentes.

La saison inaugurale des Événements du Neuf permet d'entendre dix-sept œuvres. Comme prévu, aucune œuvre présentée n'a été composée

---

43. Claude Gingras, « La musique qui piétine », *La Presse*, 10 avril 1979.
44. *Ibid*.
45. *Ibid*.
46. Françoy Roberge, « Les Événements du Neuf ont offert des programmes soignés et audacieux », *Le Devoir*, 11 avril 1979.
47. *Ibid*.

par Rea, Vivier et Evangelista[48]. On remarque également qu'aucun compositeur canadien ne figure au programme (hormis Colin McPhee qui est né au Canada mais qui est naturalisé états-uniens)[49]. Selon Claude Vivier, cela est dû au hasard : « Quant à l'absence de compositeurs d'ici, c'est tout simplement arrivé comme ça. Quand on a choisi nos thèmes, on n'a rien trouvé dans la musique d'ici qui correspondait à ce qu'on voulait faire[50]. » Par conséquent, il n'y a pas, pour Vivier, Evangelista, Vaillancourt et Rea, de politique de programmation clairement définie ni de programme nationaliste. Ce sont les thèmes qui orientent la sélection des œuvres interprétées lors des événements.

Dès la première saison, les Événements du Neuf ont été des acteurs importants du développement des musiques contemporaines à Montréal. Les activités ont certes provoqué des réactions, tant positives que négatives, de la part du public et des critiques, mais il demeure qu'elles stimulent la création en offrant une nouvelle plateforme aux expériences originales. D'une certaine façon, les organisateurs des Événements du Neuf s'engagent à former des musiciennes et des musiciens spécialisés en musique contemporaine et à faire découvrir celle-ci à l'auditoire. Comme les musicologues Sophie Galaise et Johanne Rivest le remarquent *a posteriori* : « Les Événements du Neuf s'ingéniaient à sortir cette musique des créneaux universitaires en obtenant d'excellents résultats[51]. »

48. Des œuvres de ces compositeurs ont été programmées à compter de la 2e saison des Événements du Neuf. Ainsi, des œuvres de Rea (4) ont été jouées à quatre occasions, celles d'Evangelista (4) à cinq occasions et celles de Vivier (7) à onze occasions (dont neuf à titre posthume).

49. En guise de comparaison, la SMCQ a présenté les œuvres de huit compositrices et compositeurs du Canada lors de sa première année de concerts.

50. Claude Vivier cité dans Claude Gingras, « Du "neuf" en musique », *La Presse*, 3 février 1979.

51. Sophie Galaise et Johanne Rivest, « Compositeurs québécois : chronique d'une décennie (1980-1990) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, nº 1, 1990, p. 87.

2.2.2 Élargir les horizons esthétiques (1979-1987)

2.2.2.1 Un happening remarqué

La deuxième saison des Événements du Neuf présente quatre événements. Le premier, intitulé « Poésie sonore », a lieu le 9 novembre 1979 et met en vedette The Four Horsemen. Le 9 février 1980, un « café-théâtre » fait entendre *Three Theatrical Songs* (1946) de Milton Babbitt (1916-2011), *Clara et les philosophes* (1976) de Gabriel Charpentier (né en 1925), des mélodies issues des *Brettl-Lieder* (1901) de Schoenberg et de l'opéra *Porgy and Bess* (1934-1935) de Gershwin (1898-1937). Le 9 avril 1980, le spectacle « Au courant de la musique » clôt la saison. Au programme : la création de l'œuvre *Lectra* (1980) du duo BIT, *La voz eterna* (1973) de Francisco Guerrero (1951-1997), *Spyx, la mort était extravagante* (1979) de Myke Roy (né en 1950) et *Fantasy Quintet for piano and computer* (1978) de Dexter Morrill (né en 1938).

Au cours de cette saison, l'événement qui a retenu le plus l'attention de la presse et qui a marqué le public est « L'Arche de Noé » présenté le 9 décembre 1979 de minuit à 7 h le matin au Théâtre continu. Véritable happening[52], « L'Arche » met en scène de nombreuses activités qui se déroulent en parallèle et de façon ininterrompue. À l'étage se trouve un espace sonore avec les instruments inventés de Myke Roy, une salle de projection dont est responsable Michel Tétreault[53] (né en 1954) et une salle de repos. Une aire de repas et un vestiaire sont également disponibles au rez-de-chaussée. Dans la salle de spectacle, plusieurs numéros se succèdent, ainsi que le décrit Lorraine Vaillancourt :

52. Le *Grand Robert de la langue française* définit le happening comme une « forme de spectacle où la part d'imprévu et de spontanéité est essentielle ». C'est ainsi que nous l'entendrons dans cette étude.

53. Les films au programme sont *Pierre Mercure, 1927-1966* de Charles Gagnon, *O ou l'arc-en-ciel* un poème de Raoul Duguay filmé par Jean-Pierre Lefebvre, *Sons intérieurs* un montage de Richard Martin, un documentaire sur la création de *Kontakte* de Stockhausen, *I am Sitting in a Room* de Richard Martin, *The Voice of the Whale* de George Crumb, *Music Studio : Harry Partch* et *La forme des choses* de Jacques Giraldeau avec la musique de Pierre Mercure (Programme de concert, 9 décembre 1979, Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324).

> *Montréal, mémoire de l'espace*. C'est une pièce d'une demi-heure, d'Alvin Lussier, à l'origine *Los Angeles Memory Space*, mais adaptable à toutes les villes et qui est faite à partir de l'environnement du lieu où elle se donne. Les interprètes auront enregistré sur cassette un matériel sonore correspondant à ce qu'ils considèrent comme exprimant *leur* Montréal (bruits de rues, bruits de la montagne, n'importe quoi) et ils essaieront de transmettre sur leurs instruments (piano, flûte, saxophone, etc.) les impressions qu'ils auront enregistrées. *Pourquoi pas?* et *Code 514*. Ce sont deux jeux musicaux inventés par Richard Martin. Le premier est une espèce de tombola, avec projectiles, cibles et prix à gagner, mais à la différence que les bruits produits par les joueurs ne correspondront pas au geste. Un instrument minuscule produira un bruit épouvantable, et vice versa. L'idée est de surprendre celui qui joue. L'autre jeu, on l'aura peut-être deviné par le titre, est fait à partir de numéros de téléphone. Les chiffres et leur agencement correspondront à une instrumentation musicale et à la durée d'une improvisation. Les gens partiront quand leur numéro de téléphone aura été « joué »[54].

Cette aventure musicale a rassemblé des œuvres de différents genres : contemporains, improvisés, minimalistes, ludiques, cosmiques, orientaux. Par conséquent, le critique Françoy Roberge du *Devoir* trouve qu'il est assez difficile « de donner des bons et des mauvais points et de trancher dans toute cette aventure musicale[55] ». Il retient quand même la courte œuvre *Va et Vient* (1976) d'Evangelista pour sa « texture sonore chatoyante où la clarinette et le basson[56] épousent le souffle humain avec une sensualité qui n'est pas dépourvue de passion romantique[57] » soulignant au passage l'esthétique musicale privilégiée par le compositeur

54. Lorraine Vaillancourt citée dans Claude Gingras, « Musique… et autres choses », *La Presse*, [11] décembre 1979.

55. Françoy Roberge, « Une nuit de création et de liberté », *Le Devoir*, 11 décembre 1979.

56. Il s'agit plutôt d'une flûte. Bien que la pièce ait été écrite au départ pour soprano, flûte, clarinette et violon, il est possible de jouer *Va et Vient* avec une combinaison différente d'instruments. À ce concert, l'œuvre a été interprétée par Gropus 7 : Pauline Vaillancourt (soprano), Anne Jalbert (flûte), Nicolas Desjardins (clarinette) et Marcelle Guertin (orgue).

57. Françoy Roberge, *op. cit.*

« doué pour les climats doux, presque tendres et [qui] manie les voix avec un remarquable sens des volumes[58] ».

D'autres numéros incluent un mime[59], des chorégraphies dansées[60] et des toupies[61]. Des invités prestigieux sont également présents : Christian Wolff (né en 1934) interprète ses propres *Exercises 15 et 16* (1973) pour piano, le danseur Jean-Pierre Perrault figure dans la deuxième version de *Montréal, mémoire de l'espace*[62] et Raôul Duguay (né en 1939) chante son poème *L'Œuf blanc* (1979), une sorte de longue mélopée dont « [l']intensité dramatique et [l']efficacité qui se meurent sur une intense passion » a laissé le « public médusé[63] ». En somme, à en croire les commentateurs, il ressort de ce concert, qui a duré un peu plus de sept heures, un intense sentiment de liberté créatrice.

2.2.2.2 Dépaysement sonore

L'année suivante (1980-1981), le Glass Orchestra[64] ouvre la saison le 9 novembre 1980 avec deux créations pour leur ensemble de verre, un instrument à la sonorité unique au monde. Suit un café-théâtre intitulé « À la recherche du tango perdu » qui a lieu le 9 janvier 1981. Y sont interprétés autant des œuvres que le tango inspire à Satie (1866-1925), Stravinsky, Lehár (1870-1948), Krenek (1900-1991) et Weill (1900-1950) que d'authentiques tangos argentins interprétés par TangoX4. Cet ensemble est formé d'Adolfo Bornstein au violon, de Rómulo Larrea au bandonéon, de Michael Leiter à la contrebasse et de Ramón Pelinski au piano. Après le concert, les critiques Claude Gingras de *La Presse* et Eric McLean de la *Gazette* ont la même réaction : ils regrettent qu'il n'y ait pas eu assez de danse ! Selon Gingras, le tango « vit surtout par

58. *Ibid.*

59. Michel Barrette (s.d.), *Solo d'homosapiens sans titre 1* (1979).*

60. Michael Montanaro (1954-, États-Unis), *Runaway (s.d.).*

61. Nicolas Desjardins (s.d., Canada), *Fantaisie pour trois joueurs de toupies et au même moment (1979).*

62. Cette œuvre d'Alvin Lussier est présentée deux fois au cours de la soirée.

63. Françoy Roberge, *op. cit.*

64. Le Glass Orchestre est fondé en 1977 par Eric Cadesky, Miguel Frasconi, Marvin Green et Paul Hodges.

son rythme [et] reste donc foncièrement une musique pour la danse[65] » et McLean ajoute : « Le tango était d'abord et avant tout une danse[66]. » Pourquoi le comité organisateur n'a-t-il pas prévu quelques couples de danseurs pour animer la soirée ? Il aurait sans doute été intéressant pour les spectateurs d'écouter la musique de tango tout en voyant comment la danse s'y imbrique. Cela aurait ajouté un aspect multidisciplinaire à l'événement, ce qui n'est pas exclu des axes de programmation des Événements du Neuf. À la place de la danse, une conférence sur l'histoire sociale du tango a été donnée par Jean-René Ouellet, ce qui n'a pas plu à McLean : « Nous voulions du tango et de la danse. Ce que nous avons eu sont d'habiles parodies de compositeurs sérieux et beaucoup de paroles[67]. » Pour la critique, « À la recherche du tango perdu » est une occasion ratée de démontrer l'influence du tango argentin sur la musique des compositeurs européens.

Le dixième concert des Événements, « Carnets de voyage », donné le 9 mars 1981 à la salle 1020 de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, est l'occasion d'entendre les œuvres que le voyage a inspirées aux membres du comité fondateur des Événements du Neuf.

- Claude Vivier — *Love Songs* (1978) pour sept voix.
- John Rea — *Médiator* : *(pincer la musique aujourd'hui…)* (1981) pour deux autoharpes, guitare, deux violons, mandoline, cithare, violoncelle et piano.
- José Evangelista — *Motionless Move* (1980) pour flûte, hautbois, clarinette, deux violons, alto, violoncelle, harpe, deux percussions, guitare électrique et trois synthétiseurs.

65. Claude Gingras, « Place au tango », *La Presse*, 17 novembre 1980.

66. « The tango was first and foremost a dance. » Eric McLean, « "Tango Perdu" not found », *The Gazette*, 12 janvier 1981. Notre traduction.

67. « We wanted straight tangos and dancing. What we got were clever parodies by serious composers, and quantities of talk. » *Ibid*. Notre traduction.

Motionless Move d'Evangelista est influencée par la musique entendue lors de ces voyages au centre de l'île de Java en Indonésie. Rea trouve également l'inspiration dans les musiques orientales. Son œuvre *Médiator : (pincer la musique aujourd'hui…)*[68] est composée exclusivement pour des instruments à cordes qui sont joués à l'aide d'un plectre (médiator) : le piano, la mandoline, l'autoharpe[69], le violon, le violoncelle, la cithare et la guitare. Selon le critique Carl Urquhart de la *Gazette*, le résultat sonore est « aussi riche en couleur qu'une tapisserie orientale[70] ». L'œuvre qui a retenu le plus l'attention d'Urquhart est *Love Songs* de Vivier, écrite pour sept voix. Le critique décrit cette œuvre comme :

> un voyage intérieur dans le sens qu'elle peint un vaste panorama d'expériences humaines, de la tendresse à l'horreur.
>
> Écrite en 1980[71], elle nécessite sept voix, dont une est celle de Vivier lui-même. On demande aux « chanteurs » d'exprimer une grande variété d'expressions humaines… il y a eu des cris, des sifflements, des grognements, des râles et halètements, plusieurs sifflets différents et quelque chose qui sonnait beaucoup comme l'appel d'accouplement des orignaux mâles.
>
> Les interprètes ont tous pris leurs parties très au sérieux et le résultat, si légèrement amorphe en structure, était raisonnablement efficace[72].

---

68. Le titre de cette œuvre est un clin d'œil au livre *Penser la musique aujourd'hui* de Pierre Boulez (Paris : Gonthier, 1963).

69. D'un point de vue organologique, l'autoharpe est une variation de la cithare, c'est-à-dire un instrument à cordes pincées dont les cordes sont tendues dans le sens de la longueur de l'instrument. La caisse de résonance, relativement plate, est de forme trapézoïdale et comporte une ouïe centrale. La particularité de l'autoharpe qui la distingue des autres cithares est un boîtier posé au-dessus des cordes dans le sens de la largeur. Les touches du boîtier actionnent un jeu d'étouffoirs qui permet de réaliser des accords sur les cordes libres. Cet instrument s'est popularisé aux États-Unis (surtout dans les Appalaches) où il accompagne la musique folk et le bluegrass.

70. « As rich in color as an oriental tapestry. » Carl Urquhart, « "Evenements" Covers Wide Spectrum : Non-Western Music Excites », *The Gazette*, 11 mars 1981. Notre traduction.

71. En fait, cette œuvre a été composée en 1977 et créée le 18 novembre 1978 par Arraymusic avec le concours des sopranos Patricia Griffin et Tina Pearson.

72. « An inner journey in the way it paints a vast panorama of human experiences, from tenderness to horror. Written in 1980, it calls for seven voices, one of which was Vivier's own. The "singers" are required to deliver a wide variety of human utterances… there was screaming, whistling, grunting, huffing and puffing, several different catcalls and

Love Songs incarne la puissance de l'amour, celui qu'on trouve dans les fables, qu'on éprouve enfant, dont on garde le souvenir. Malgré l'intérêt de la recherche musicale sur les possibilités de la voix humaine (sur le plan de la vitesse prosodique, du timbre, de l'ambitus ou des nuances souvent très contrastées), cette œuvre ne sera présentée que rarement à Montréal.

Le concert « La nouvelle mélodie II » clôt la deuxième saison des Événements, le 9 mai 1981, à l'École d'architecture de l'Université de Montréal (située à l'époque au 5620, avenue de Darlington). Les Événements du Neuf présentent un programme original et soigné avec les *Leichte Tänze* (1979) de Walter Zimmermann (né en 1949) et surtout avec, en première canadienne, *Am Himmel wandre ich…* (*Indianerlieder)* (1972) de Stockhausen. À nouveau, les œuvres choisies sont inspirées et influencées par d'autres cultures musicales, soit les chants folkloriques allemands pour le premier et les poèmes amérindiens pour le second.

Le compte rendu de Carl Urquhart paru dans la *Gazette* est élogieux, sans plus. Il est particulièrement intéressé par l'œuvre de Stockhausen, une collection de douze chants puisés dans les *American Indian Prose and Poetry* de Margot Atrov.

> La langue dans laquelle Stockhausen a écrit l'ensemble, et celle dans laquelle il a été interprété samedi, est l'anglais, quoiqu'il faille ajouter dès à présent que ces chants simples servaient seulement de points de départ à un complexe réseau de sons et de gestes typiques du compositeur.
>
> Les solistes vocaux sont deux des interprètes les plus polyvalents de la musique contemporaine vocale à Montréal – Pauline Vaillancourt et Jocelyne Fleury-Coutu […].
>
> Les moments forts de la présentation de samedi (les 12 sections sont jouées sans interruption) sont probablement le *Peruvian Dance Song* (n° 7) et *A Song by Nezahualcovatl* (n° 9).

---

something that sounded very much like the mating call of the bull moose. The performers all took their parts very seriously and the result, if slightly amorphous in structure, was reasonably effective. » Carl Urquhart, « "Evenements" Covers Wide Spectrum : Non-Western Music Excites », *The Gazette*, 11 mars 1981. Notre traduction.

> La dernière honore l'oiseau sacré du peuple aztèque, le quetzal, quoique Stockhausen pousse l'idée beaucoup plus loin. Il en résulte un catalogue entier de chants d'oiseaux[73].

L'interprétation de Vaillancourt et de Fleury-Coutu est particulièrement applaudie malgré un léger problème de prononciation, aggravé, d'après Urquhart, par le fait que les chanteuses doivent se faire face la majorité du temps plutôt que d'être face au public. À la suite du succès remporté, les solistes sont invitées à présenter l'œuvre à nouveau lors des « Trois jours de musiques vocales », le 8 mai 1982, à la Salle ukrainienne[74].

En seconde partie du programme, les œuvres de Zimmermann n'ont pas laissé un souvenir impérissable (« Aucune des pièces choisies, toutefois, ne représente le genre de chose qui garde un auditeur rivé à son siège[75] ») quoique la critique ait salué la direction musicale « bien organisée » de Lorraine Vaillancourt.

2.2.2.3 « Trois jours de musiques vocales »

La troisième saison (1980-1981) a attiré environ 1 500 personnes si l'on se fie au rapport annuel déposé par les Événements du Neuf[76]. Malgré ce

---

73. « The language in which Stockhausen wrote the set, and the one in which it was perform on Saturday, is English, although it should be added right away that these simple chants merely serve as points of departure for a complex network of sound and gesture that is typical of the composer. The vocal soloists were two of Montreal's most versatile interpreters of contemporary vocal music – Pauline Vaillancourt and Jocelyne Fleury-Coutu […]. Probably the highlights of Saturday's presentation (the 12 sections are performed without interruption) were the *Perruvian Dance Song* (No. 7) and *A Song by Nezahualcovatl* (No. 9). The latter honors the sacred bird of the Aztec people, the quetzal, although Stockhausen carriers the formula a good deal further. What results is an entire catalogue of bird calls. » Carl Urquhart, « Neuf Presents Unusual Evening of Music », *The Gazette*, 11 mai 1981. Notre traduction.

74. Carl Urquhart, marqué durablement par l'événement, écrit dans son compte-rendu : « Of the other events heard by this listener, the most brilliant was the performance of Stockhausen's *Indianer Lieder* by Montreal sopranos Jocelyne Fleury-Coutu and Pauline Vaillancourt. Montrealers will remember their Canadian premiere performance of the work just a year ago for Les Événements du Neuf. » Carl Urquhart, « New-music Festival a Remarkable Show », *The Gazette*, 10 mai 1982.

75. « None of the pieces chosen, however, represented the kind of thing that keeps a listener riveted to his seat. » Carl Urquhart, « Neuf Presents Unusual Evening of Music », *The Gazette*, 11 mai 1981. Notre traduction.

76. « Budget 1980-81 », Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

succès d'estime, le comité organisateur doit trouver plus de fonds pour continuer à offrir des événements publics gratuits étant donné que la Faculté de musique de l'Université de Montréal, qui avait jusqu'alors épongé les déficits annuels, subit de sévères compressions budgétaires. L'équipe des Événements du Neuf décide pour la première fois de faire appel aux organismes subventionnaires. Une lettre est adressée à Barry Cole du Conseil des arts du Canada pour obtenir les 8 297,50 $ qui assureront la tenue de la quatrième saison (1981-1982)[77]. Or, la subvention espérée n'est pas accordée. Les Événements du Neuf doivent donc annuler les événements prévus lors de la première partie de la saison[78] afin de consacrer leur énergie à la tenue des « Trois jours de musiques vocales » présentés, les 7, 8 et 9 mai 1982, en collaboration avec le Service d'animation du Musée des beaux-arts de Montréal et Traditions musicales du monde[79].

Le programme du festival est diversifié et contrasté. Il montre les multiples facettes de la musique vocale du moment, vécue aussi bien au Québec qu'ailleurs dans le monde[80]. Bien entendu, il ne s'agit pas d'un catalogue exhaustif des pratiques vocales actuelles ; l'objectif est de présenter dans six événements une collection de musiques audacieuses et inhabituelles, de tenter un modeste tour d'horizon pour procurer à l'auditoire une expérience culturelle tout à fait exceptionnelle. Lors des

77. Lettre à Barry Cole, Conseil des arts du Canada, 25 juillet 1981, Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

78. « Communiqué », Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324. Le projet de saison prévoyait, outre le festival, trois autres événements : 1) une soirée musique et cinéma, 2) un hommage à John Cage et 3) un concert sur le thème du mysticisme en musique (œuvres de Hartmann, Rudhyar, Scriabine, Obukov et Mozart). Seules les projections de deux films sur la musique – *La Mort de Marie Malibran* de Werner Schroeter et *La Chronique d'Anna-Magdalena Bach* de Jean-Marie Straub – sont maintenues, les 9 et 10 octobre 1981 au Cinéma parallèle.

79. Traditions musicales du monde (1978-1983) est un organisme créé par José Evangelista au même moment que les Événements du Neuf pour promouvoir la musique classique du monde, particulièrement la musique non occidentale. Les archives sont déposées à la Division de gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal (Fonds P239). Je remercie Marie-Thérèse Lefebvre de m'avoir communiqué cette information.

80. À l'occasion du festival, le partenariat avec Traditions musicales du monde prend ici tout son sens, car les Événements du Neuf souhaitent faire connaître au public montréalais non seulement les pratiques expérimentales, mais également la musique vocale traditionnelle de diverses cultures. Grâce à son réseau mondial, c'est l'organisme Traditions musicales qui est chargé de choisir les artistes internationaux qui participeront au festival.

« Trois jours de musique vocale », le public peut entendre des chants classiques japonais accompagnés au koto par Yoko Ito Gates, des chants mohawks interprétés par le chœur de l'Akwasasne Freedom School, des performances vocales du groupe californien Extended Vocal Techniques Ensemble, de la poésie sonore des Four Horsemen, du gospel avec la Montreal Black Community Youth Choir et bien d'autres encore. Mais, pour Carl Urquhart, le clou du festival est sans aucun doute les chants de gorge interprétés par Rebecca Natailuk et Nellie Echalook :

> Si on demandait, cependant, de pointer le symbole des séries de concerts entendus par votre auditeur (les trois événements de samedi seulement), ce serait définitivement la superbe démonstration de chant de gorge de Rebecca Natailuk et Nellie Echalook, deux femmes inuites d'Inukjuak, sur la côte est de la baie d'Hudson[81].

Et Gilles Potvin renchérit : « Particulièrement appréciée a été la courte contribution, tout à fait émouvante, des deux dames inuites qui ont présenté leurs séculaires jeux de gorge[82]. »

En général, le festival a reçu un accueil favorable de la part des critiques, comme en témoignent les commentaires suivants :

> L'exceptionnel festival qui s'est tenu en fin de semaine nous aura permis, sinon une redécouverte, du moins une réévaluation des immenses possibilités de la voix. […] Ce festival inusité et hautement original, certainement le premier du genre à Montréal, sinon au Canada, n'a pas attiré les plus grandes foules, mais les audacieux qui recherchent l'inédit ont été récompensés à souhait[83].

> […] ces « Trois jours de musiques vocales » restent une initiative fort heureuse, qui nous change de notre vie habituelle de concerts, faite en bonne partie de routine et de banalité. Il faudra recommencer[84] !

---

81. « If one were asked, however, to pinpoint the one symbol of the series of concerts heard by this listener (the three events on Satursday only) it would definitely be the superb demonstration of throat singing by Rebecca Natailuk and Nellie Echalook, two Inuit women from Inukjuak, on the eastern shore of Hudson Bay. » Carl Urquhart, « New-music Festival a Remarkable Show », *The Gazette*, 10 mai 1982. Notre traduction.

82. Gilles Potvin, « Un festival original où la voix humaine était reine », *Le Devoir*, 10 mai 1982.

83. *Ibid*.

84. Claude Gingras, « De "longues" heures de "musiques vocales" », *La Presse*, 10 mai 1982.

Les Événements du Neuf auront, en effet, l'occasion d'organiser d'autres concerts qui plairont, mais, surtout, qui feront découvrir de nouveaux horizons musicaux à la critique et au public montréalais. Cependant, il devient de plus en plus difficile de trouver les fonds nécessaires à la réalisation des événements.

2.2.2.4 L'institutionnalisation des Événements du Neuf

La cinquième saison (1982-1983) comporte quatre événements : l'intégrale de *Mikrokosmos* (1927-1937) de Bartók (1881-1945)[85], la soirée de musique improvisée « Éclats de voix » de Jana Haimsohn[86], la présentation de l'œuvre visuelle et sonore *Chroma* (1982) composée en collaboration par Robert Mulder, Bentley Jarvis, Sallie Lyons et Ingrid Remkins[87] et un concert de musique nouvelle du Québec et de l'Allemagne[88]. Cependant, après seulement la moitié de la saison prévue, il devient clair que l'organisme doit affronter une situation financière difficile qualifiée de « très sérieuse[89] ».

85. Le concert « Small is beautifull » a lieu le 9 octobre 1982 à la salle Pollack de l'Université McGill. Pour réussir cet exploit, huit pianistes se sont relayés : Jacinthe Couture, Paul Helmer, Lise Boucher, Marc-André Hamelin, Lorraine Vaillancourt, Louis Lortie, Louise-Andrée Baril et Tom Plaunt.

86. La compositrice et improvisatrice Jana Haimsohn est invitée par les Événements du Neuf à se produire sur la scène de la Salle ukrainienne le 12 octobre 1982 pour une soirée de chant, de danse, de poésie et d'improvisation musicale.

87. Intitulé « … à la lumière des Événements », ce spectacle est présenté les 9, 10 et 11 février 1983 à l'Atelier continu de Montréal.

88. Ainsi, le 9 avril 1983, à la salle Claude-Champagne, le public peut entendre *À la recherche de…* (1983) d'Alain Lalonde (né en 1951), œuvre jouée en première mondiale. Il s'agit également de la première commande d'œuvre adressée par les Événements du Neuf avec l'aide du Conseil des arts du Canada. Au programme se trouve aussi *Vision* (1982) d'Evangelista, *Cogluotobüsisletmesi* (1978) et *Trio-1981* (1981) de Klarenz Barlow, *Ephemer* (1981) de Zimmermann et *Voix intimes* (1981) de Gougeon.

89. « Soirée-concert bénéfice », Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

L'établissement d'une nouvelle politique de prix d'entrée « n'ayant pas suffi[90] », le comité organisateur[91] décide d'organiser un concert-bénéfice, le 19 mars 1983 à la salle Pollack, mettant en vedette le groupe TangoX4. Les profits issus de la présence de 447 personnes au concert-bénéfice[92] assurent la tenue des événements jusqu'à la fin de la saison et comblent en partie le déficit de fonctionnement.

Les Événements du Neuf doivent diversifier leurs sources de financement (revenus de billetterie, dons, vente de publicité, etc.) et surtout créer une structure institutionnelle afin de bénéficier des subventions gouvernementales. Avec le temps, les responsables de l'administration de la société de concerts sont de mieux en mieux organisés et familiers avec le fonctionnement du milieu institutionnel de la musique. Les Événements du Neuf reçoivent annuellement des subventions des trois ordres de gouvernement, vendent des souscriptions par abonnement[93], prévoient des campagnes publicitaires et conçoivent des programmes imprimés mieux structurés et plus complets. De plus, à partir de la sixième saison (1983-1984) des brunchs-rencontres animés par Robert Léonard – nous y reviendrons en détail – sont organisés pour préparer le public à assister aux concerts.

En fait, les Événements du Neuf proposent de moins en moins d'« événements » et même la musique jouée semble avoir perdu son aura de « nouveauté ». Une préoccupation de départ était de décloisonner la musique contemporaine en changeant de salle à chaque événement. Dorénavant, l'équipe choisit souvent des salles de concert traditionnelles, comme la salle Redpath de l'Université McGill, la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal, le Nouveau Théâtre d'Outremont ou encore la salle du Gésu. Les choix musicaux évoluent aussi.

---

90. Désormais, le coût d'entrée aux événements est fixé à 5 $, mais de nombreux laissez-passer sont offerts gracieusement (« Soirée-concert bénéfice », Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324).

91. À la suite du décès de Claude Vivier en 1983 et du départ de José Evangelista, le comité d'organisation inclut le sociologue Léon Bernier (né en 1942), les compositeurs Denis Gougeon, Rémi Lapointe (né en 1948) et John Rea, et la cheffe d'orchestre Lorraine Vaillancourt.

92. « États financiers 1982-1983 », Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

93. Pour la saison 1983-1984, il en coûte 5 $ par concert et l'abonnement de saison (4 concerts) s'élève à 15 $.

Le concert « Du mysticisme en musique (au tournant du XX^e siècle) » a lieu le 9 décembre 1983 à la salle Redpath. Le thème de ce concert doit rappeler au public, comme le confie Léon Bernier en entrevue, que « l'art n'est pas le véhicule du sacré, il est le sacré[94] ». Le concert commence avec les *Sacred Hymns* inspirés à Thomas de Hartmann (1886-1956) par le philosophe Georges Ivanovitch Gurdjieff (1866 ?-1949) et interprétés par la pianiste Anne-Marie Dubois. Dans l'article « Des sons et des couleurs » paru le 12 décembre 1983 dans le journal *La Presse*, Gingras commente l'œuvre en ces termes :

> M^lle Dubois met toute son attention à cette musique d'accords successifs évoquant le choral, évoquant aussi Satie, musique d'une importance discutable, donc, et génératrice avant tout d'une espèce d'hypnose collective, l'obscurité de la salle et les projections aidant[95].

L'œuvre suivante est *Herzgewächse*, op. 20 (1911) de Schoenberg pour célesta, harmonium, harpe et soprano. En se référant au spécialiste de Schoenberg, René Leibowitz (1913-1972), Gingras note l'« ambiance fort étrange » qui se dégage de cette œuvre. Suit une œuvre d'Érik Satie (1866-1925), *Sonneries de la Rose-Croix* (1892), dont Gingras dit seulement qu'elle « a été fort habilement orchestré[e] » par Rea, Gougeon et Lapointe. Mais, de l'avis du critique, « la soirée atteint des sommets » avec l'interprétation des *Septième Sonate*, op. 64 « Messe blanche » (1911-1912) et *Neuvième Sonate*, op. 68 « Messe noire » (1912-1913) de Scriabine (1872-1915) interprétées par le pianiste Marc-André Hamelin. Gingras souligne les particularités de ces deux partitions :

> […] ces pages assez démentes [sont] parsemées des indications les plus inhabituelles : « mystérieusement sonore », « avec une céleste volupté », « avec une douceur de plus en plus caressante et empoisonnées[96] » […].

94. Léon Bernier cité dans Carol Bergeron, « Les Événements du Neuf : ouvrir la musique contemporaine », *Le Devoir*, 8 décembre 1983.

95. Claude Gingras, « Les Événements du Neuf : des sons et des couleurs », *La Presse*, 12 décembre 1983.

96. *Ibid.*

La critique nous révèle aussi que les Événements du Neuf ont prévu des éclairages de couleur bleu indigo pour la *Messe blanche* et rouge pour la *Messe noire*, couleurs correspondant aux « couleurs-tonalités de Scriabine[97] ».

À la lecture du programme, nous remarquons que toutes les œuvres ont été composées entre 1892 et 1913, soit à la fin du XIX^e^ siècle et au début du XX^e^ siècle. Léon Bernier explique la raison pour laquelle ses collègues et lui ont souhaité effectuer ce « voyage dans le temps[98] » : « le discours mystique, spiritualiste entourant la production des artistes de cette époque, était une métaphore de l'expérience artistique elle-même[99] ». Ce discours n'a-t-il pas eu des résonances chez les compositeurs et les compositrices des générations subséquentes ? Il nous semble qu'à partir du même thème les Événements du Neuf auraient pu programmer les œuvres plus récentes de Messiaen, de Stockhausen, de Cage, de Scelsi ou encore de Tremblay. Cette programmation est d'autant plus surprenante qu'à peine quelques années plus tôt le comité fondateur des Événements du Neuf en appelait à une plus grande représentation de la musique nouvelle pour que « jeunes et moins jeunes […] apprennent à reconnaître leur quotidien dans les sons actuels et commencent à s'y identifier[100] ». Le programme manque alors un peu d'originalité pour les Événements du Neuf puisque la SMCQ a donné quelques jours plus tôt un concert d'œuvres de Varèse et de Webern[101], soit deux compositeurs de la même époque qui ont, comme Schoenberg et Scriabine, souhaité s'éloigner de la tonalité.

97. *Ibid*.

98. Programme de concert, 9 décembre 1983, Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

99. Léon Bernier cité dans Carol Bergeron, « Les Événements du Neuf : ouvrir la musique contemporaine », *Le Devoir*, 8 décembre 1983.

100. Communiqué, 9 janvier 1979, Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

101. Le 8 décembre 1983, Serge Garant dirige l'Ensemble de la SMCQ dans un concert « Varèse et Webern » à la salle Pollack de l'Université McGill. Notons que Lorraine Vaillancourt a tenu le piano et le célesta dans trois des œuvres de Webern prévues au programme.

2.2.2.5 Un événement monumental

Le 9 novembre 1984, le pianiste Geoffrey Douglas Madge est invité par les Événements du Neuf à interpréter en première canadienne une œuvre qui « compte parmi les plus hauts sommets de toute la littérature pianistique[102] » : l'*Opus clavicembalisticum* (1929-1930) du compositeur parsi vivant en Angleterre Kaikhosru Sorabji (1892-1988). Il s'agit d'un « événement historique » selon le musicologue Marc-André Roberge[103], spécialiste de Sorabji. En effet, l'œuvre n'a été jouée que cinq fois depuis sa création en 1930, et pour plusieurs raisons. D'abord, elle a une durée d'environ quatre heures, ce qui demande une concentration et une forme physique extrême de la part du pianiste. Ensuite, comme l'explique Roberge :

> la longueur et les difficultés d'exécution de la majorité des œuvres [de Sorabji] ont pendant longtemps laissé croire qu'elles étaient impossibles à jouer. […] L'*Opus* occupe dans la littérature musicale une position un peu semblable à celle du mont Everest dans le domaine de l'alpinisme[104].

Claude Gingras renchérit :

> L'œuvre comporte 12 sections (dont une contenant 81 variations !) groupées en trois grandes parties. […] Il est extraordinaire d'avoir mis sur papier ces millions de notes, nécessitant 248 pages et jusqu'à sept [cinq] portées à la fois[105].

Il n'est pas surprenant qu'une telle œuvre monumentale inspire des sentiments variés chez l'auditoire. À la curiosité d'entendre une œuvre rarement jouée du répertoire pianistique s'ajoute l'admiration envers le dévouement et le talent de Madge. Gingras écrit à ce sujet : « M. Madge est manifestement un passionné. Il a joué avec une concentration et une gamme dynamique formidables[106]. » Mais les sentiments éprouvés peuvent aussi inclure l'ennui :

---

102. Marc-André Roberge, « Geoffrey Douglas Madge, *pianista admirabilis*, et l'*Opus clavicembalisticum* de Sorabji à Montréal », *Sonances*, 1985, p. 27.

103. *Ibid*.

104. *Ibid*., p. 27-28.

105. Claude Gingras, « L'*Opus clavicembalisticum* de Sorabji : d'un ennui incommensurable », *La Presse*, 12 novembre 1984.

106. *Ibid*.

> À son mieux, l'*Opus clavicembalisticum* ressemble à une interminable improvisation plus ou moins ordonnée, comme un pianiste amateur en ferait chez lui, pendant une heure… ou une soirée entière. C'est une musique sans tonalité affirmée, donc sans possibilités de modulations, une musique sans thème mélodique défini, où quelques idées sont englouties sous un brouhaha de « formules pianistiques » – bref, une musique où il n'y a finalement pas de musique. L'ennui qui s'en dégage est incommensurable[107].

Si l'on en juge par les commentaires publiés dans la presse, l'*Opus clavicembalisticum* en a laissé plus d'un perplexe. La chose se comprend aisément, car l'œuvre exige un effort d'attention particulièrement prolongé.

Cela est particulièrement vrai dans le cas des quatre fugues, qui comptent pour un peu plus de 40 pourcent de la durée totale, et dont le contrepoint linéaire – qui, par nature, se prête peu à la variété rythmique – peut rendre une première audition assez aride[108]. Les deux interludes, qui sont les sections les plus longues (en moyenne 50 minutes chacune), de même que les sections courtes comme les deux cadences, forment cependant un contraste très marqué à tous égards. Ces deux interludes, par ailleurs, constituent sans aucun doute le plus remarquable compendium d'invention pianistique du répertoire, dans lequel la tradition commencée par Liszt et poursuivie par Busoni (dont la remarquable *Fantasia contrapuntistica*, BV 256, a servi de modèle à Sorabji) et par Godowsky est poussée à ses limites extrêmes. Si le style de Sorabji constitue d'une certaine façon l'aboutissement d'une tradition, il faut souligner que le style de certains passages annonce le genre de technique que l'on trouve un quart de siècle plus tard chez un Stockhausen[109].

D'autres événements sont prévus au cours de la septième saison (1984-1985). Les Événements du Neuf participent ainsi aux Journées mondiales de la musique. Exceptionnellement, le concert a lieu le 3 octobre 1984 et présente *Oleada* (1979) de l'Espagnol Ramón Barce (1928-2008),

---

107. *Ibid*.

108. Marc-André Roberge note que les sujets des fugues font presque tous appel aux douze sons (sans être dodécaphoniques) et sont généralement très longs (en moyenne 40 notes, 96 dans le cas du troisième sujet de la quatrième fugue). Voir Marc-André Roberge, « Geoffrey Douglas Madge, *pianista admirabilis*, et l'*Opus clavincembalisticum* de Sorabji à Montréal », *Sonances*, 1985, p. 27-29.

109. Marc-André Roberge, *op. cit.*, p. 28.

Plastiques Faber (1983) du Français Daniel Tosi (né en 1953), *Observations on Weather Forecasts* (1983) du Japonais Joji Yuasa (né en 1929) et *Voix intimes* (1981) du Québécois Denis Gougeon (né en 1951). Comme le fait remarquer le collaborateur de la *Gazette*, Carl Urquhart, la programmation est intéressante, car « les Événements du Neuf choisissent les œuvres attentivement en terme [*sic*] de la variété et de l'intérêt que peuvent générer les solistes[110] ».

Suivent, le 9 décembre 1984, « Jazz de Stravinsky à Guy Nadon » au Gésu ; le 9 février 1985, « L'autre vidéo », un spectacle alliant musique et vidéo à la salle Redpath ; le 9 mars 1985, le concert-animation « Jeux sonores » avec l'Atelier d'interprétation de jeux sonores de l'Université de Montréal dirigé par Robert Léonard encore au Gésu ; et les 9, 10, 11 et 12 avril 1985 « Une voix mise en scène » à l'Espace libre. Ce dernier événement met en vedette Pauline Vaillancourt dans *Récitations* (1982) d'Aperghis (né en 1945) et dans la première audition de *God is coming, s'en vient* (1985) de Myke Roy (né en 1950). La programmation de ces concerts révèle un désir de trouver des formes accessibles et attirantes pour le public (jazz, vidéo, jeu et théâtre) parce qu'elles intègrent des éléments de la culture populaire.

2.2.2.6 La Tribune nationale des jeunes compositeurs

À partir de la saison 1985-1986 (la huitième), le comité organisateur des Événements du Neuf entame un nouveau projet intitulé la Tribune nationale des jeunes compositeurs. Il s'agit d'un concours bisannuel, en alternance avec le Concours des jeunes compositeurs de Radio-Canada, qui invite tous les compositeurs canadiens et les compositrices canadiennes de moins de 30 ans à soumettre des œuvres dans l'une ou l'autre des trois catégories suivantes : orchestre de chambre, voix ou instrument solo, ensemble mixte. Pour la première édition, parmi les 39 candidats et candidates qui ont répondu à l'appel, les œuvres de Rodney Sharman (né en 1958), Alice Ping Yee Ho (née en 1960), Claude Schryer (né en 1959), Wendy Prezament (née en 1955), Fabrice Fitch (né en 1967) et Richard Desilets (né en 1957) ont été sélectionnées. L'œuvre *Within* (1982) de

110. « Les Événements du Neuf chose the works carefully in terms of variety and the interest that can be generated by soloists. » Carl Urquhart, « Light Touch Welcome During "Music Days" », *The Gazette*, 4 octobre 1984. Notre traduction.

David Eagle (né en 1955) a également été retenue, mais elle est interprétée lors du concert suivant, le 9 mars 1986. La deuxième édition a lieu le 9 décembre 1987 et la troisième est organisée le 9 décembre 1989 en collaboration avec Radio-Canada et le Nouvel Ensemble moderne (NEM) dirigé par Lorraine Vaillancourt.

Le critique Carol Bergeron du *Devoir* se réjouit de cette 3e édition :

> Si ce que nous avons entendu est représentatif de ce que ce que [*sic*] peut produire de mieux la génération des 20 à 30 ans, force est de conclure que la musique de la relève se porte plutôt bien. On est en effet frappé par la qualité générale de l'écriture instrumentale autant que par la cohérence des propos musicaux[111].

La nécessité d'un tel projet pour soutenir l'activité créatrice des jeunes compositeurs et compositrices incitera Lorraine Vaillancourt à le maintenir sous une autre forme, les Forums du NEM, et inspirera le concours Génération de l'ECM. Le tableau 10 présente la liste des participants aux Tribunes nationales en 1985, 1986 et 1987.

TABLEAU 10 Liste des participantes et des participants à la Tribune nationale des jeunes compositeurs des Événements du Neuf

1985	1987	1989
Richard Desilets (1957-, Canada)	Cameron	Fabrice Fitch (1967-, France)
David Eagle (1955-, Canada)	Fabrice Fitch (1967- France)	Marc Hyland (1960-, Canada)
Fabrice Fitch (1967-, France)	Harley	John Oliver (1959-, Canada)
Alice Ping Yee Ho (1960-, Hong Kong)	Patch	Arlan N. Schultz (1966-, Canada)
Wendy Prezament (1955, Canada)	Peltier	Ronald B. Smith (1959-, Canada)
Claude Schryer (1959-, Canada)	Rodney Sharman (1958-, Canada)	François Rose (1959-, Canada)
Rodney Sharman (1958-, Canada)	Stéphane Volet (1961-, Canada)	Stéphane Volet (1961-, Canada)

111. Carol Bergeron, « Tout le monde il est beau ; tout le monde il est gentil : La Tribune nationale des jeunes compositeurs », *Le Devoir*, 11 décembre 1989.

2.2.2.7 Une critique absente

Au lendemain du concert « Jeux de cordes » du 9 mars 1986, un scandale éclate au sein du milieu musical québécois. Apprenant par le professeur et musicologue Jean-Jacques Nattiez que *Le Devoir* n'est plus en mesure de consacrer plus d'une chronique hebdomadaire aux concerts de musique classique[112], les Événements du Neuf, qui font les frais de cette politique de restriction, décident d'agir.

En effet, aucun représentant de la presse écrite n'assiste au concert « Jeux de cordes ». Dans une lettre ouverte envoyée au *Devoir* le 26 mars 1986 et publiée le 14 avril 1986[113], le comité organisateur des Événements du Neuf remet en question le rôle et la responsabilité du critique musical. Vaillancourt, Rea, Gougeon, Bernier et Lapointe sont tout à fait conscients qu'un concert « historique » a eu lieu la même soirée puisque le Gewandhaus de Leipzig a donné le premier d'une série de deux concerts à Montréal. Cependant, à leur avis, le programme des Événements du Neuf est des plus intéressants. Il est constitué d'œuvres de compositeurs canadiens encore vivants – David Eagle (né en 1955), Guy St-Onge (né en 1957), Petros Shoujounian (né en 1957), Bruce Mather et André Prévost (1934-2001) – et du « célèbre quatuor » (1973) de Heinz Holliger (né en 1939) dont l'exécution par le Quatuor Morency a constitué une première canadienne. L'amertume transparait dans cette lettre ouverte – « Que faut-il ajouter à nos communications multiples (dossiers complets, communiqués de presse, contacts de vive voix, billets gratuits…) pour s'assurer de votre présence[114] ? » – qui reçoit, pour toute réponse du rédacteur en chef du *Devoir*, Paul-André Comeau, une explication sur les difficultés financières du journal obligeant à concentrer les ressources dans le domaine des arts et des lettres à la préparation d'une seule chronique hebdomadaire publiée dans le cahier du samedi[115]. Les conséquences de la situation difficile du *Devoir* se traduisent aujourd'hui par des dossiers

112. Lettre de Jean-Jacques Nattiez, 17 mars 1986, Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

113. Léon Bernier, Denis Gougeon, Rémi Lapointe, John Rea et Lorraine Vaillancourt, « Les Événements du Neuf en concert : une critique absente », *Le Devoir*, 14 avril 1986.

114. *Ibid.*

115. Lettre de Paul-André Comeau, rédacteur en chef du *Devoir*, 6 avril 1986, Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

de presse conservés dans les archives des Événements du Neuf de plus en plus minces puisque de nombreux événements n'ont pas été commentés.

À la fin de la huitième saison, une nouvelle déconvenue afflige les Événements du Neuf, qui doit annuler deux concerts :

> Il est inusité qu'un événement du Neuf soit présenté le 11 du mois ! On nous pardonnera cet accroc à la régularité de notre calendrier, en sachant qu'il est dû à un malheureux concours de circonstances qui n'a épargné que le troisième d'une suite d'événements qui, commençant le 9 avril avec une soirée consacrée à des œuvres de Mario Bertoncini et en présence de ce dernier, devait se poursuivre le lendemain avec des créations d'Alain Lalonde, Michel Longtin et Silvio Palmieri, pour se terminer avec le programme de ce soir consacré au créateur visuel Peter Sedgley[116].

L'absence de financement adéquat pour tous les projets, la couverture médiatique de plus en plus réduite[117] et les difficultés organisationnelles poussent les Événements du Neuf à réfléchir sur les fondements de l'organisation. En effet, les événements proposés au public sont souvent annulés ou modifiés à la dernière minute.

2.2.3 La fin d'une époque (1987-1990)

2.2.3.1 Pas de célébration pour le 10e anniversaire

L'habitude veut que l'on souligne les anniversaires de fondation des organismes musicaux. Or, la dixième saison (1987-1988) des Événements du Neuf n'est pas une saison de célébration. Lorraine Vaillancourt est en congé sabbatique à Paris et, sans sa principale instigatrice, l'organisme fonctionne au ralenti. Il faut dire que Vaillancourt est

116. Programme de concert, 11 avril 1986, Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

117. Le problème de la présence de la musique dans la presse écrite touchera aussi les autres sociétés de concert dont nous traitons dans cette thèse. Ce vide médiatique sera partiellement comblé par l'arrivée en 1989 de la revue *Circuit, musiques contemporaines,* fondée par Lorraine Vaillancourt et Jean-Jacques Nattiez, qui proposera un lieu de réflexion sur les enjeux de la création musicale.

occupée à concevoir de nouveaux projets, dont la création d'un nouvel ensemble[118]… La saison ne comptera que deux événements. Le premier permettra d'entendre Françoise Monneret, personnalité marquante du studio GRAME de Lyon en France, qui viendra interpréter sa pièce de théâtre musical *Spotflash* les 9 et 10 octobre 1987. Le second événement sera la 2e édition de la Tribune nationale des jeunes compositeurs à la salle Redpath le 9 décembre 1987.

2.2.3.2 Bref retour à la vie

Le premier concert de la onzième saison (1988-1989) a lieu le 9 décembre 1988. Ce concert rend hommage au compositeur états-unien Morton Feldman (1926-1987). Le Quatuor Morency y interprète son *Quatuor à cordes n° 2* (1983). Dans son article « Le concert Feldman a duré quatre heures, 23 minutes » publié dans *La Presse* du 11 décembre 1988, Gingras fait ressortir les principales caractéristiques de l'écriture de Feldman :

> Le deuxième Quatuor de Morton Feldman, comme toute la musique de ce compositeur, se caractérise par de délicates et perpétuelles dissonances et des sonorités faibles et assez monotones – à vrai dire, la presque immobilité. La partition entière se déroule selon une seule mesure métronomique (60-63 à la noire) […] et dans une dynamique qui se situe entre le « doux », le « très doux » et le « très, très doux » (cela va de un à cinq « pianos »). Les passages comportant des reprises sont très nombreux […]. La calligraphie est minuscule, sorte de représentation visuelle de la musique elle-même. Ce que chaque musicien a à jouer est tellement subtil et tellement lié, à la fraction de seconde près, à ce que les trois autres jouent, que chacun a la partition entière devant lui. Tout cela a fait voir en Feldman un précurseur de la musique minimaliste et répétitive[119].

Malheureusement, ce « concert-fleuve » de quatre heures et vingt-trois minutes sans pause n'a attiré qu'un mince auditoire : environ

118. Lettre de France Malouin, conseillère du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal, 15 juin 1988 ; Lettre de Lorraine Vaillancourt (Paris) à Denis Gougeon (Montréal), 15 mai 1988, Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

119. Claude Gingras, « Aux Événements du Neuf : le concert Feldman a duré quatre heures, 23 minutes », *La Presse*, 11 décembre 1988.

soixante-quinze personnes, d'après Gingras qui ne rate jamais une occasion de souligner la faiblesse des assistances des concerts, étaient présentes pour assister à cette prestation rarissime du *Quatuor*. Lorsqu'on se rappelle que les premiers événements faisaient salle comble (certains concerts devaient être répétés), on ne peut s'empêcher de se demander les raisons pour lesquelles le public n'est plus au rendez-vous ou plus simplement de constater un essoufflement de la part d'un public de plus en plus sollicité.

L'autre événement de la saison, « C'était… trois jours de musiques sur le thème de la mort », n'a pas attiré un public plus important[120]. Il s'agissait d'un festival de musique organisé du 9 au 11 mai 1989 à la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal. Concerts, expositions de sculpture et de photos, visionnements, premières auditions d'œuvre sont quelques-unes des activités que le comité organisateur des Événements du Neuf avait mises sur pied pour montrer que, de façon paradoxale, la mort inspire les artistes et suscite le geste créatif. Au programme, l'opéra de *Kopernikus* (1980) de Vivier est présenté à nouveau[121] ainsi que son œuvre *Jesus erbame dich* (1973) ; *Prologue pour un Marco Polo* (1981) est aussi joué en première mondiale. Ce qui fait dire au critique Carol Bergeron que Vivier est la « figure centrale de ces journées de musique[122] ».

2.2.3.3 Le dernier concert

Les activités des Événements du Neuf se terminent à la douzième saison (1989-1990) avec le concert « NEM/GMEM ». Ce concert, qui a lieu le 9 mars 1990 à la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal, marque à la fois une fin et un commencement. En effet, il s'agit à la fois de la dernière prestation des Événements du Neuf et de la première présence

120. « Un seul regret, peut-être : trop peu de gens ont répondu à l'invitation des Événements du 9. Il y avait pourtant là une occasion unique de vivre une expérience artistique aussi rare qu'enrichissante et cela en dépit de la mort qui l'avait inspirée. » Carol Bergeron, « Quand les ténèbres inspirent la vie : C'était », *Le Devoir*, 13 mars 1989.

121. *Kopernikus* de Claude Vivier est joué du 9 au 12 décembre 1986, le 11 mars 1989 au cours du festival « C'était » et la même année à Paris au cours d'une tournée de l'Ensemble des Événements du Neuf.

122. Carol Bergeron, « Quand les ténèbres inspirent la vie : C'était », *Le Devoir*, 13 mars 1989.

sur scène du Nouvel Ensemble moderne à Montréal. Carol Bergeron interprète cette transmutation ainsi :

> Baroud d'honneur contre la mort qui n'en finissait plus de vouloir les achever, les Événements du Neuf se sont effacés en ne laissant au tableau noir des événements à venir que trois lettres : N.E.M. Ne pouvant se résoudre à mettre fin à leurs activités, ils ont confié au Nouvel Ensemble moderne (NEM) le soin de nous guider dans l'exploration des paysages sonores de notre temps[123].

Pour l'occasion, les compositeurs à l'honneur sont Jacques Diennet (né en 1957) et Georges Bœuf (né en 1937) du Groupe de musique expérimentale de Marseille (GMEM)[124]. *Ubris-Tropiques* (1989) de Diennet est écrite pour piano, synthétiseur et contrebasse amplifiée. Il s'agit d'une œuvre de musique mixte où, selon Bergeron, « l'électronique devient un troisième instrument qui, à la fois, transforme la sonorité des deux autres [instruments] et génère de nouveaux sons[125] ». L'œuvre suivante, *Où il est question d'un coucher de soleil* (1989) de Bœuf, est jouée par le violoncelliste Claude Lamothe et le NEM sous la direction de Lorraine Vaillancourt.

Dans son compte rendu du concert, Gingras remarque :

> La pièce de M. Bœuf a une allure de concerto traditionnel, avec ses trois sections qui pourraient correspondre aux trois mouvements habituels (bien que le finale ne soit pas un rondo !), ses passages où une tonalité semble s'installer, ses trémolos et ses vraies cadences pour le soliste[126].

Pour conclure ce tour d'horizon des concerts organisés par les Événements du Neuf, citons ses membres :

---

123. Carol Bergeron, « De nouvelles musiques », *Le Devoir*, 12 mars 1990.

124. Fondé en 1969, le GMEM est un regroupement de compositrices et de compositeurs qui s'intéressent à la musique électroacoustique et à la musique mixte. C'est aussi un laboratoire qui donne accès à des outils informatiques à la fine pointe de la technologie de l'époque pour réaliser et diffuser de nouvelles compositions sonores.

125. Carol Bergeron, « De nouvelles musiques », *Le Devoir*, 12 mars 1990.

126. Claude Gingras, « Les Événements du Neuf nous auront étonnés jusqu'à la fin ! », *La Presse*, 11 mars 1990.

> Vous participez ce soir au dernier des événements du Neuf. Quand on choisit de vivre l'événement, on ne peut prétendre à la durée. Tel n'a d'ailleurs jamais été notre but. Après douze ans de présences ponctuelles, nous ne mettons fin à rien. Nous sortons simplement du calendrier. Avec et sans nous les temps ont changé. Il y faut d'autres prétentions, d'autres orientations, d'autres organisations. Où que le vent souffle, il y aura toujours quelque part une place pour l'ardente folie. Plusieurs ont cru à la nôtre. Nous les en remercions. Le groupe des Événements du Neuf[127].

2.2.4 Les événements sous influence ?

L'idée de réinventer le concert musical en cherchant à modifier son contenu et sa structure n'est pas nouvelle. Les musicologues Sophie Galaise et Johanne Rivest conviennent que « cette volonté de rendre accessibles des œuvres généralement jugées difficiles dépeint bien l'esprit de cette société, qui s'inscrit dans le cheminement des happenings américains et qui nous rappellent Fluxus[128] ». En effet, le mouvement artistique Fluxus, qui a fait son apparition dans les années 1960 aux États-Unis puis en Europe[129], conçoit des spectacles laissant une large part à la spontanéité et à l'improvisation, et où la participation (volontaire ou non, consciente ou inconsciente) du public est fondamentale au succès de l'œuvre[130]. Cependant, cette comparaison superficielle ne

127. Programme de concert, 9 mars 1990, Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

128. Sophie Galaise et Johanne Rivest, « Compositeurs québécois : chronique d'une décennie (1980-1990) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, nº 1, 1990, p. 87.

129. Il est difficile d'établir une date de fondation de Fluxus. En 1960, George Maciunas, fondateur du mouvement, ouvre la galerie d'art AG sur Madison Avenue à New York. Il y organise des performances et des vernissages et, sur les cartons d'invitation, il inscrit le terme Fluxus. Il vend aussi différents objets estampillés Fluxus. Maciunas ferme cependant la galerie en 1961 à cause de difficultés financières. Il part donc s'installer à Wiesbaden en Allemagne. En 1962, Maciunas met sur pied un festival de musique. Il s'agit de la première activité officielle de Fluxus. Quant à la date de fin de Fluxus, certains historiens de l'art la situent en 1978, année du décès de Maciunas. Pour d'autres, Fluxus est toujours actif ; en témoigne le travail de l'artiste Allen Bukoff, du poète John M. Bennet ou encore du duo The Art Guys formé de Michael Galbreth and Jack Massing.

130. Voir Nicolas Feuillie, dir., *Fluxus Dixit : une anthologie*, vol. 1, Dijon : Les presses du réel, 2002 ; Thomas Kellein, *Fluxus*, New York : Thames and Hudson, 1995.

remet pas en question les fondements réels des deux organisations et il convient de rétablir les faits.

Héritier du dadaïsme et du surréalisme, Fluxus est une initiative de l'artiste visuel George Maciunas[131]. C'est lui qui a choisi la dénomination latine « fluxus » pour symboliser l'écoulement des œuvres dans le temps et dans l'espace. Dès le départ, Fluxus est conçu en réaction contre l'Art institutionnalisé et souhaite une prise en charge par les artistes de la liberté créatrice, d'où sa propagation rapide dans toutes les disciplines artistiques. En musique, George Brecht[132], La Monte Young[133], Jackson Mac Low[134], Richard Higgins[135], Philip Corner[136], Yoko Ono[137] et Nam June Paik[138], tous fortement influencés par John Cage (1912-1992), font

131. Architecte, historien de l'art et artiste états-unien d'origine lituanienne, George Maciunas (1931-1978) est le principal organisateur des happenings de Fluxus.

132. George Brecht (1926-2008) est un chimiste de formation et un précurseur de l'art conceptuel. Une de ses œuvres les plus connues est *Drip music* (1959) où l'interprète, perché dans une échelle, vide un pichet d'eau dans un cor ou un tuba tenu en position de jeu par un autre interprète.

133. La Monte Thornton Young est né aux États-Unis en 1935. Détenteur d'un baccalauréat en composition de l'University of California at Los Angeles (UCLA), son esthétique musicale est associée au courant minimaliste. Par exemple, *Composition 1960 #7* (1960) consiste en un si et un fa#, une quinte juste, et à la directive « Tenir pour un bon moment ».

134. Jackson Mac Low (1922-2004) est un poète, dramaturge et compositeur états-unien. Dans ses œuvres, il utilise principalement le hasard et d'autres méthodes de composition non intentionnelles.

135. Le compositeur et poète Richard « Dick » Higgins (1938-1998) est natif de Cambridge en Angleterre. En 1963, il fonde une imprimerie, Something Else Press, qui a publié Gertrude Stein, Marshall McLuhan, John Cage, Merce Cunningham et bien d'autres encore. Son œuvre s'articule autour du concept d'intermédialité, soit le point de rencontre ineffable entre les disciplines, tel qu'illustré dans sa série *Danger Music*.

136. Après une formation musicale au City College of New York et au Conservation national de musique de Paris, Philip Corner (né en 1933) joint le mouvement Fluxus vers 1961. Dans ses œuvres, certains éléments sont spécifiés, mais d'autres sont laissés à la discrétion des interprètes. La plupart d'entre elles incorporent le hasard, l'improvisation, le minimalisme et les modes extra-orientaux.

137. Connue pour son mariage avec John Lennon et ses actions pour la paix, l'artiste conceptuelle Yoko Ono (née en 1933) a souvent participé aux happenings de Fluxus. Un exemple de son travail est le recueil *Grapefruit* (1964) qui contient plusieurs œuvres musicales sous forme de directives.

138. Né en Corée, le compositeur et vidéaste d'art Nam June Paik (1932-2006) s'inscrit dans le courant minimaliste. Il travaille beaucoup avec le médium télévisé, que ce soit en tant qu'objet ou pour diffuser son œuvre. Ainsi dans l'œuvre *TVCello* (1964), plusieurs téléviseurs sont montés en forme de violoncelle et, lorsque l'interprète joue de cet « instrument »,

partie des figures marquantes du groupe : ils présentent à la fois un nouveau langage musical fondé sur le hasard, le minimalisme, et une nouvelle conduite d'écoute où l'auditeur crée sa propre perception de l'œuvre.

La première manifestation officielle de Fluxus a lieu au Städtische Museum de Wiesbaden, en Allemagne, lors du Fluxus International Festspiele Neuester Musik. Se déroulant du 1er au 23 septembre 1962, le festival présente quatorze concerts différents. Dans son anthologie sur Fluxus, Nicolas Feuillie évoque un moment fort du festival :

> La pièce la plus marquante est […] la destruction d'un piano, un événement repris chaque soir – c'était toujours le même dont le démontage progressait à chaque concert. Ce geste […] est celui qui marquera le plus profondément les consciences[139].

La destruction du piano, exécutée par George Maciunas, Dick Higgins, Wolf Vostell, Benjamin Patterson et Emmett Williams, est en fait l'interprétation de la partition *Piano Activities* (1962) de Philip Corner (né en 1933). En se référant aux commentaires des interprètes sur cette manifestation, Feuillie explique que « la provocation est pourtant très mesurée, et il ne s'agit pas de "tuer" la musique[140] ». Il rapporte que, pour Maciunas, le démantèlement du piano joint l'utile à l'agréable : « Nous avions à nous en débarrasser. Il était usé et un piano est difficile à transporter. Ainsi, vous voyez que la composition était belle dans son utilité[141]. »

Cet exemple évocateur montre que Fluxus explore des problématiques telles que l'ontologie de l'œuvre, la médiation en art, le processus créateur ou encore l'insertion des œuvres d'art dans le quotidien. Les happenings que Maciunas et son groupe organisent cherchent avant tout la provocation. Un concert de Fluxus est une aventure au cours de laquelle le potentiel musical de chaque objet est exprimé. L'objectif est de faire prendre conscience au public que l'art se trouve dans chaque lieu, à tout

---

son image ainsi que des images d'autres violoncellistes en train de jouer la musique de Nam June Paik apparaissent sur les écrans.

139. Nicolas Feuillie, dir., *Fluxus Dixit : une anthologie*, vol. 1, Dijon : Les Presses du réel, 2002, p. 6.

140. *Ibid*.

141. Richard O'Regan, « There's Music – and Eggs – in the Air », *The Stars and Stripes*, 21 octobre 1962, cité dans Nicolas Feuillie, *op. cit.*, p. 6.

instant, sous toutes les formes. Ainsi, pour les tenants de Fluxus, l'art a une réelle influence sur la compréhension de la vie puisque celle-ci est perçue comme une œuvre d'art totale. En défiant les conventions sociales et artistiques de la culture institutionnalisée, Fluxus est ressentie comme « une bouffée d'air frais[142] » dont l'influence se fait encore sentir au XXIe siècle. Néanmoins, le refus de toute autorité[143] évoque la dérision et une attitude nihiliste exigeante qui n'est pas celle des Événements du Neuf. On ne trouve pas chez ceux-ci une telle négation de l'art, mais une ferme volonté de construire une nouvelle pratique artistique.

Malgré certaines ressemblances dans la présentation des concerts (par le côté spontané de plusieurs prestations et par la participation du public), dans la programmation (dont les musiques exploratoires d'Alvin Lucier, de Robert Mulder ou de Jana Haimsohn) et aussi dans le mélange des arts (musique, poésie, danse, sculpture, peinture…), les Événements du Neuf ne sont pas sous influence majeure fluxienne. C'est idéologiquement que Fluxus et les Événements du Neuf divergent. Dans le premier cas, le public fait face au nihilisme artistique et à l'ironie, tandis que le groupe québécois vise la démocratie culturelle en insistant sur l'accessibilité des concerts et l'éducation des auditeurs. Provocateur, Fluxus réclame l'autonomie artistique et rejette les institutions. Or, les Événements du Neuf empruntent la direction opposée en établissant ses quartiers généraux au sein de la Faculté de musique de l'Université de Montréal et en demandant, dès ses premières années d'existence, une prise en charge par l'État. Enfin, Maciunas et ses acolytes militent en faveur de la démocratisation des structures de fonctionnement de la musique : le principe égalitaire entre les artistes est à la base des activités de Fluxus. Ce n'est pas une volonté des Événements du Neuf où un comité directeur décide des orientations artistiques de l'organisme et de la programmation des œuvres.

142. Nicolas Feuillie, *op. cit., p. 5*

143. En témoigne la réponse de Maciunas en 1978 lorsqu'il se fait demander s'il voit Fluxus comme de l'art après tout : « No. I think it's good, inventive gags » (Jon Hendricks, dir., *Fluxus Etc./Addenda 1. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection*. New York : Ink &, 1983, cité dans Thomas Kellein, *Fluxus*, New York : Thames and Hudson, 1995, p. 15).

2.3 L'INSTITUTIONNALISATION

Dès les années 1960, la production d'œuvres nouvelles de plus en plus complexes s'est affranchie du goût du public. Il en résulte un fossé entre, d'une part, les créateurs et les créatrices et, d'autre part, le public qu'il devient de plus en plus difficile de combler. De nombreux mélomanes délaissent la musique contemporaine au profit d'autres répertoires parce qu'ils sont dans l'incapacité d'évaluer l'œuvre qui leur est présentée. En effet, pour une majorité d'amatrices et d'amateurs, les critères du « beau » et de « l'authentique », hérités du XVIII^e siècle, ne peuvent plus servir de cadres de référence sur lesquels fonder un jugement de valeur musicale. Partant de ce fait, les personnes qui ont fondé les Événements du Neuf estiment qu'il est nécessaire de sensibiliser les mélomanes à la diversité des créations actuelles et de désamorcer les réflexes d'hostilité ou d'indifférence à l'égard des musiques éloignées de l'univers tonal, comme le rapporte la journaliste Angèle Dagenais :

> Il est important de retenir de cette « aventure » […] son intention de sortir des sentiers battus, de mettre à la portée du grand public des musiques qui devraient être largement connues si elles n'avaient subi le boycottage systématique de la machine musicale traditionnelle. L'avant-garde que montreront *Les Événements du Neuf* est déjà vieille de 20 ans ! Pourtant cette musique de la seconde moitié du XX^e siècle […] reste encore méconnue pour ne pas dire inconnue et ignorée[144].

Pourquoi « la machine musicale traditionnelle » n'ose-t-elle pas approcher la musique contemporaine ? Comment contrecarrer les idées préconçues à l'égard des compositions et des artistes présentés ? Quels motifs amèneraient le mélomane à adhérer à la création musicale ? Ce sont les questions (déjà anciennes) auxquelles la nouvelle société de concerts tente de trouver réponse. L'initiative des Événements du Neuf contribue à la reconnaissance officielle de la musique contemporaine au Québec, ce que nous appelons l'institutionnalisation. De fait, le groupe fondateur des Événements du Neuf a imposé ses propres méthodes de diffusion en concert. Ainsi, la mise en scène événementielle prônée par les

144. Angèle Dagenais, « Quand la musique contemporaine se fait plus neuve encore », *Le Devoir*, 3 février 1979.

Événements du Neuf sollicite l'auditoire : usage inusité des instruments musicaux ou détournement des objets du quotidien à des fins musicales, théâtralisation du jeu instrumental, spatialisation des œuvres, participation du public à l'interprétation de l'œuvre, utilisation d'éclairage, projection d'images et création d'ambiance. Voilà quelques supports de la création qui servent de points de repère au public.

Un autre moyen de promouvoir la musique contemporaine auprès du public montréalais est mis en place à partir de la sixième saison (1983-1989). Afin d'influencer les jugements portés sur l'art, les Événements du Neuf enjoignent à leur collaborateur Robert Léonard[145] d'animer des brunchs-rencontres : les « 12 à 14 du 9 ». Le premier rendez-vous a lieu le dimanche 6 novembre 1983 au restaurant Tatou et l'entrée coûte 5 $[146]. Ces rencontres informelles ont pour objectif principal de faire connaître les interprètes ainsi que les compositrices et les compositeurs en préparation à l'événement. Mais il ne s'agit pas de tracer un portrait biographique des artistes et de discuter de leur cheminement créatif. Robert Léonard souhaite montrer l'autre face du créateur ou de la créatrice, les visages d'humains engagés dans leur communauté. Il a exposé cette idée au journaliste Carol Bergeron du *Devoir* :

> […] le mystère doit rester sur ce que les musiciens font et sur la façon dont ils le font. La démystification porte uniquement sur ce qu'ils sont à côté de ce qu'ils font. Il ne faut pas toucher au mythe de l'œuvre d'art non plus qu'à celui du créateur ; il faut plutôt tuer le mythe de l'homme[147].

145. Professeur à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, animateur, percussionniste, Robert Léonard (1938-2006) a été un ardent défenseur de la musique du XX^e^ siècle. Il a été membre fondateur des Nocturnales et du Groupe informatique-musique. Très intéressé par l'animation musicale, il a élaboré et publié de nombreux « jeux sonores », des œuvres musicales conçues à l'intention des amateurs de musique ne possédant aucune notion de théorie musicale. Avec différents groupes basés à l'Université de Montréal (Groupe d'animation musicale, Groupe de recherche en animation musicale et Atelier d'élaboration de jeux sonores), il a diffusé le répertoire des jeux sonores par des ateliers, des démonstrations et des concerts-participations.

146. D'autres brunchs-rencontres ont lieu au restaurant Berlin le 8 mars 1987 pour un « brunch souvenir II », le 5 avril 1987 « Autour de musiques 1987 » et le 6 décembre 1987 en co-animation avec Georges Nicholson.

147. Robert Léonard cité dans Carol Bergeron, « Les Événements du Neuf : ouvrir la musique contemporaine », *Le Devoir*, 8 décembre 1983.

L'intérêt de l'opération n'est certainement pas d'élucider le caractère complexe de la création musicale contemporaine. Plutôt, en ramenant les figures créatrices et virtuoses au niveau du concret et du quotidien, on cherche à abolir la distinction entre les spécialistes et les mélomanes. Les Événements du Neuf démontent le processus de déification des artistes, car, selon les membres de la société, le pôle de la production et le pôle de la réception participent tous deux à la création de l'œuvre. En proposant une approche libre de hiérarchisation et moins encombrée de culture, les Événements du Neuf cherchent à démanteler les résistances du public amateur et à accroître l'accessibilité de l'innovation musicale.

Cette volonté de désacraliser la musique contemporaine est une stratégie des Événements du Neuf en vue, d'abord, d'attirer un public curieux de nouveauté et, ensuite, de participer au développement de celui-ci, de ses capacités d'assimilation et de compréhension des œuvres. C'est ce que le sociologue Pierre-Michel Menger nomme la sociologie de la perception esthétique, telle qu'il l'a puisée chez Bourdieu[148].

Partant du principe que « le goût pour la musique nouvelle s'affermit avant tout chez ceux qui ont de la musique une connaissance approfondie ou qui, à défaut, peuvent transférer sur elle les valeurs symboliques de l'invention intellectuelle et de la recherche auxquelles leur formation et leur activité professionnelle les ont sensibilisés[149] », le sociologue explique que les principaux auditoires de la musique nouvelle sont la plupart du temps actifs dans le milieu. Cela étant dit, rien, dans sa pensée, n'exclut la possibilité d'éduquer, par transfert des perceptions musicales, ceux qu'il appelle les « auditeurs profanes ». Il s'agit donc de pallier la rupture de la chaîne de communication – celle qui permettrait le déchiffrement et la compréhension des œuvres actuelles – en formant les publics et en améliorant les conditions de diffusion de la musique nouvelle :

148. Voir Pierre Bourdieu, *La distinction : critique sociale du jugement*, Paris : Éditions de Minuit, 1979 ; Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris : L'Harmattan, 2001 ; Pierre-Michel Menger, « Le public de la musique contemporaine », *Musiques : une encyclopédie pour le* XXI*e siècle*, t. 1 : Musiques du XX*e* siècle, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Arles : Actes Sud, 2003, p. 1169-1186.

149. Pierre-Michel Menger, *op. cit.*, 2003, p. 1183.

> Plus on s'éloigne du noyau des connaisseurs, plus le jugement du public profane est incertain, tiède, impuissant à saisir les différences pertinentes entre les œuvres nouvelles ; toute la stratégie de la diffusion ne peut alors consister qu'en un transfert sur l'appréciation des œuvres des valeurs propres au contexte de leur diffusion : qualité de l'exécution, charisme des interprètes, composition de programmes équilibrés entre le connu, le présumé digne d'intérêt et l'inconnu[150].

Le mode de fonctionnement des Événements du Neuf encourage cette conversion sociale à l'innovation artistique. D'une réflexion décisive sur le contexte de diffusion et sur les défis que pose la perception des œuvres actuelles résulte une entreprise générale d'acclimatation du public aux musiques d'aujourd'hui. Dans le processus de programmation, l'exploration d'un grand nombre de tendances de la musique contemporaine et le décloisonnement des genres et des périodes sont priorisés par le groupe.

2.4 LES LIMITES DES ÉVÉNEMENTS DU NEUF

En dépit d'un travail acharné, les Événements du Neuf n'ont pas été un levier suffisamment puissant pour faire basculer le cours de la vie musicale montréalaise et installer de nouvelles pratiques d'écoute et de jeu.

Alors que le groupe fondateur a souhaité faire découvrir les tendances esthétiques récentes des années 1970 et a favorisé les jeunes compositeurs et compositrices – un rôle qui sera poursuivi par l'ECM –, la précarité financière à laquelle il a rapidement dû faire face l'a obligé à revoir son mode de fonctionnement et ses choix artistiques. Les mesures administratives mises en place, dont la principale est le recours au mécénat d'État, ont eu une influence sur la programmation des événements. Dès lors que le comité organisateur dépose annuellement des demandes de subventions au Conseil des arts du Canada, au ministère des Affaires culturelles du Québec et au Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal pour pouvoir organiser des événements qui coûtent de plus

150. Pierre-Michel Menger, *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*, Paris : L'Harmattan, 2001, p. 266.

en plus cher, on constate que la programmation évolue vers un modèle plus conformiste, plus proche d'une institutionnalisation des pratiques.

La disparition des Événements du Neuf résulte donc d'une double crise puisque, parallèlement à la crise budgétaire et à l'enfermement dans les réseaux institutionnalisés de diffusion musicale, la crise du public affecte la motivation des membres du comité organisateur.

Si la cessation des activités des Événements du Neuf le 9 mars 1990 a retenu l'attention d'une bonne partie des musiciens, des musiciennes et du milieu de l'avant-garde artistique québécois, on constate, à la lecture des critiques des deux dernières saisons, un phénomène général de désintéressement[151], notamment parce que la programmation des événements est moins riche en nouveautés. En témoigne le critique Claude Gingras de *La Presse* :

> Les Événements du Neuf nous auront donc étonnés jusqu'au dernier moment. Ils quittent la scène musicale en nous offrant, non pas une musique d'un modernisme jamais entendu encore, mais une musique presque traditionnelle, comme on en écrivait dans les années 60, et qui ne choquerait aucunement le public de l'OSM entre une ouverture de Weber et une symphonie de Tchaïkovsky[152] !

La désaffection du public est révélatrice des transformations que vit le milieu musical et explique le désir de Lorraine Vaillancourt de fonder une nouvelle société. Sur les fondations des Événements du Neuf prendra racine un NEM qui servira de moteur créatif pour une nouvelle génération de compositeurs et d'interprètes.

À la fin de leurs activités, les Événements du Neuf ont, certes, souffert de difficultés économiques et de l'abandon progressif de l'auditoire, mais ils ont surtout, pendant douze ans, bousculé les us et coutumes du milieu du concert à Montréal et fait entendre des musiques nouvelles et différentes, cela dans le but d'accroître et de faciliter la compréhension du public et

151. Voir Carol Bergeron, « Quand les ténèbres inspirent la vie : C'était », *Le Devoir*, 13 mars 1989 ; Claude Gingras, « Aux Événements du Neuf : le concert Feldman a duré quatre heures, 23 minutes », *La Presse*, 11 décembre 1988 ; Claude Gingras, « Les Événements du Neuf nous auront étonnés jusqu'à la fin ! », *La Presse*, 11 mars 1990.

152. Claude Gingras, « Les Événements du Neuf nous auront étonnés jusqu'à la fin ! », *La Presse*, 11 mars 1990.

de le sensibiliser à l'innovation musicale. Les fondateurs, José Evangelista, John Rea, Claude Vivier, et la fondatrice Lorraine Vaillancourt, auxquels se sont associés par la suite Léon Bernier, Denis Gougeon et Rémi Lapointe, sont les éclaireurs qui, par leur passion de la découverte, ont ouvert la voie aux sociétés de musique contemporaine fondées dans les années 1980.

Chapitre 3

L'ENSEMBLE CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL (1987-)

TABLEAU 11 Chronologie musicale des années 1980

1980	Inauguration du studio de musique électroacoustique de l'Université de Montréal et du programme de composition en musique électroacoustique mis en place par Marcelle Deschênes. 8 mai : Première audition de l'opéra *Kopernikus* de Claude Vivier, interprétée par l'Atelier de musique contemporaine (Lorraine Vaillancourt, dir.) et l'Atelier de jeu scénique (Marthe Forget, dir.) de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, au Monument national, Montréal.
1981	Première audition de *Lonely Child* de Claude Vivier, Marie-Danielle Parent, soprano, CBC Vancouver Chamber Orchestra, Serge Garant, dir., Vancouver. Cette œuvre marque les débuts de la postmodernité. Début de la revue *Sonances* (1981-1999). Début de la *Revue de musiques des universités canadiennes* (aujourd'hui *Intersections*) de la Société de musique des universités canadiennes.
1982	Mise sur pied du programme de tournées « Jouer dans l'île » du CAM. Publication du rapport Applebaum-Hébert sur la politique culturelle fédérale. Fondation de l'Association coopérative de production en arts actuels « Obscure » de Québec (1982-1999). Fondation du Concordia Electroacoustic Composers' Group (1982-1989) par Kevin Austin. Il cédera la place en 1989 à l'Électroacoustique université Concordia university Electroacoustics (EUCUE). Fondation de la Société pour le patrimoine musical canadien (1982-2002), créée afin de préserver et de promouvoir les œuvres de musique canadienne.

1983	Fondation des Productions Plateforme inc. par Michel Levasseur. L'organisme produit le Festival de musique actuelle de Victoriaville. Début des *Cahiers de l'ARMUQ* (actuellement *Les Cahiers de la SQRM*). Publication de la première édition française de l'*Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal : Fides (1983). La version anglaise, publiée par les Presses de l'Université de Toronto, est parue en 1981. Début de l'étiquette *DAME/Ambiances magnétiques* dédiée à la diffusion des musiques actuelles. Fondation du studio d'enregistrement de la Faculté de musique de l'Université de Montréal placé sous la responsabilité de Myke Roy.
1984	21 septembre au 3 octobre : Journées mondiales de la musique à Toronto et à Montréal. La SMCQ et les Événements du Neuf présenteront un concert lors de ce festival.
1985	Début de l'émission radiophonique *Musique actuelle* (1985-1994) à la SRC, réalisée par Hélène Prévost. Début de l'émission radiophonique *Anemixinema* (1985-2002) à la station CIBL, animée par Réjean Beaucage.
1986	Année internationale de la musique canadienne. Fondation de la Communauté électroacoustique canadienne par Kevin Austin, Jean-François Denis et Yves Daoust. Fondation de la Société des concerts alternatifs du Québec qui devient Codes d'accès en 1992. Début de l'émission radiophonique *Suite canadienne* de la SRC, réalisée par Johanne Goyette.
1987	Michel Longtin est nommé professeur de composition à l'Université de Montréal. Fondation de l'Association des organismes musicaux du Québec, qui devient en 1993 le Conseil québécois de la musique. Fondation de l'Ensemble contemporain de Montréal.
1988	Début de l'étiquette Analekta fondée par Mario Labbé. Début de la revue *Le Musicien québécois*.

1989

Début de Diffusion i Média et Empreintes digitales, compagnie d'enregistrement et de diffusion de la musique électroacoustique fondée par Jean-François Denis et Claude Schryer.

Fondation de Bradyworks par Tim Brady.

Fondation de l'ensemble Music Nova par Andrew MacDonald, Marc David et Tom Gordon.

Fondation du Festival des musiques de création du Saguenay–Lac-Saint-Jean par Normand Guilbeault.

Fondation du Nouvel Ensemble moderne.

3.1 REMARQUES PRÉLIMINAIRES

Avant d'entrer dans le vif du sujet, nous aimerions avertir le lecteur qu'à ce jour nos tentatives pour retrouver les programmes des premiers concerts de cet ensemble au Conservatoire de Montréal (1987 à 1990) se sont révélées infructueuses. Véronique Lacroix nous a confié que cette partie des archives de l'ECM a été égarée en 2006 lors du déménagement du siège social depuis les locaux de l'Usine C à une adresse temporaire sur le boulevard Saint-Laurent, puis sur la rue Clark à Montréal. De même, il ne semble pas y avoir eu de comptes rendus ou de critiques de ces premiers concerts dans la presse écrite. Il est vrai que le caractère scolaire de ces premières manifestations – organisées par des étudiants du Conservatoire, et dans les locaux de l'établissement, pour ponctuer la fin des sessions d'automne et d'hiver – n'a probablement pas attiré les journalistes. De plus, aucun travail de communication et de publicité n'avait été réalisé dans ce but par Véronique Lacroix et ses complices. Ainsi, pour décrire les premiers concerts de l'ECM, nous devons nous fier uniquement à l'acuité de la mémoire de Véronique Lacroix. Pour les années 1991 à 2006, que nous traiterons plus loin, notre recherche s'appuie essentiellement sur les dossiers de concerts préparés et conservés par l'administration de l'ECM. Les dossiers incluent habituellement les programmes de concert, les communiqués de presse et autres outils de communication, et les critiques des concerts publiées dans la presse. Cependant, certains concerts n'ont pas été couverts par les médias. À d'autres occasions, les critiques se sont attardés à décrire seulement

une des œuvres au programme. Ces contraintes expliquent le choix des concerts et des œuvres que nous allons commenter plus loin.

Les pages qui suivent s'attachent à retracer les débuts de l'ECM au Conservatoire et à décrire le mode de fonctionnement adopté par l'organisme. Il s'agira ensuite de décrire les grands axes de programmation privilégiés par Véronique Lacroix en les illustrant par les comptes rendus de certains concerts de l'ECM. Nous nous intéresserons, d'une part, aux œuvres jouées par l'ECM lors de ces concerts et, d'autre part, aux principales recensions parues dans la presse écrite. En fin de compte, l'objectif de ce chapitre est de déterminer jusqu'à quel point les efforts d'originalité consacrés par Lacroix à la programmation musicale de l'ECM ont porté leurs fruits.

3.2 LES ANNÉES D'APPRENTISSAGE AU CONSERVATOIRE (1987-1990)

3.2.1 Véronique Lacroix, cheffe d'orchestre

C'est en 1987, pendant ses études au Conservatoire de Montréal, que Véronique Lacroix (née en 1963) fonde son propre ensemble, l'Ensemble contemporain du Conservatoire, renommé l'Ensemble contemporain de Montréal en 1990. Originaire de Chicoutimi, dans la région du Saguenay, la flûtiste et cheffe d'orchestre a commencé l'étude de la musique à un très jeune âge, comme elle l'explique au journaliste Réjean Beaucage de la *Scena Musicale* :

> Ma mère était musicienne […]. Elle jouait du piano et du violoncelle. Comme dans bien des familles québécoises, mon grand-père faisait de la musique et ma grand-mère chantait, mais personne ne pratiquait la musique professionnellement. Ma mère a choisi d'engager ses trois enfants assez tôt dans les études musicales et j'ai moi-même débuté à l'âge de quatre ans au violon avant de passer à la flûte vers l'âge de neuf ans. L'ouverture du Conservatoire de musique de Chicoutimi était encore toute récente et on avait décidé d'y admettre à titre expérimental de très jeunes élèves. J'y suis donc entrée à l'âge de cinq ans ! Je dois beaucoup à Rosaire Simard,

> le professeur qui m'enseignait le solfège depuis mon entrée au Conservatoire et connaissait bien mon évolution et mes aptitudes particulières. Il dirigeait aussi la chorale et un jour, à la fin d'une répétition (je devais avoir 16 ans), il m'a dit qu'il me verrait bien en chef d'orchestre[1] !

Lacroix a donc commencé à s'intéresser à la direction vers l'âge de 16 ans, alors qu'elle est l'assistante du professeur Rosaire Simard. En 1981, à 18 ans, elle prend la direction de l'Orchestre des jeunes de Chicoutimi, poste qu'elle a occupé pendant quatre ans.

Les études de flûte terminées, Véronique Lacroix décide de poursuivre ses études au Conservatoire de Montréal en technique d'écriture. Elle change cependant de cursus et, en 1986, elle est admise dans la classe de direction d'orchestre de Raffi Armenian (né en 1942).

À la fin de ses études, Lacroix a cumulé les prix en direction d'orchestre, flûte traversière, musique de chambre, harmonie, contrepoint, dictée et solfège. Elle est aussi boursière de l'Orchestre des jeunes du Canada, du Banff Centre et de la Fondation McAbbie. Entre 1987 et 1996, en plus de diriger l'ECM, Lacroix est à la tête de l'Orchestre symphonique des jeunes du West Island, de l'Opéra-Comique du Québec, de l'orchestre Canadian Amateur Musicians/Musiciens amateurs du Canada (CAMMAC), de l'Orchestre symphonique Joliette de Lanaudière et du Scarborough Philharmonic en Ontario. Elle a reçu en 1989 et en 1990 le prix Jean-Marie-Beaudet du Conseil des arts du Canada en direction d'orchestre. En 1994, elle est lauréate du prix Heinz-Unger en direction d'orchestre attribué par le Conseil des arts de l'Ontario. Depuis 1995, elle dirige la classe d'interprétation de musique contemporaine du Conservatoire de musique de Montréal.

3.2.2 Les premiers concerts étudiants

Avec l'aide de quelques collègues aux études en interprétation et en composition du Conservatoire, Lacroix organise le premier concert de l'Ensemble contemporain le 16 décembre 1987, à la salle Germaine-Malépart

1. Véronique Lacroix citée dans Réjean Beaucage, « Véronique Lacroix : chef de file ! », *La Scena Musicale*, vol. 8, nº 8, 2003, p. 8.

du Conservatoire de musique de Montréal (située à l'époque au 100, rue Notre-Dame Est). Au programme figure la *Sérénade en do mineur*, K. 388 (1782) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) pour deux hautbois, deux clarinettes, deux cors et deux bassons et une nouvelle composition d'Anthony Rozankovic (né en 1962), *Octuor* (1987), écrite pour la même formation instrumentale. Au programme du concert suivant, le 7 mars 1983 à la salle Cusson du Conservatoire, figure une création d'Estelle Lemire (née en 1960), *Mouvement* (1988), toujours pour octuor à vent.

Le 9 décembre 1988, Véronique Lacroix conçoit un programme où *L'Histoire du soldat* (1918) d'Igor Stravinsky détermine l'instrumentation d'*Empreinte* (1988) d'Estelle Lemire. Pour le concert du 31 mars 1989, les œuvres au programme sont des extraits du *Barbier de Séville* (1816) de Gioachino Rossini (1792-1868) d'après un arrangement de Suzanne Hébert-Tremblay (née en 1960) pour baryton et octuor à vent, ainsi que la nouvelle œuvre de Gilles Lamarche, *Cycle sur des poèmes de Hsuan Chueh* (1989), qui requiert la même instrumentation. Puis, en décembre 1989, *Ocre* (1990) de Suzanne Hébert-Tremblay est jouée en première audition, suivie d'*Octandre* (1924) d'Edgard Varèse. À nouveau, les deux œuvres partagent la même instrumentation : elles ont en effet été composées pour flûte (piccolo), hautbois, clarinette (clarinette en *mi bémol*), basson, cor, trompette, trombone et contrebasse. Enfin, pour le concert du 21 mars 1990 intitulé « Jeunes artistes », et qui s'insère dans la série de concerts organisée par la direction de la Chapelle historique du Bon-Pasteur, *Octandre* de Varèse et *Ocre* d'Hébert-Tremblay sont rejouées par les interprètes de l'Ensemble contemporain du Conservatoire sous la direction de Véronique Lacroix. Deux créations figurent également au programme : *Manhattan* (1990) de Liette Yergeau, œuvre incorporant une installation picturale de sa sœur Nicole Yergeau, et *Le Sentiment océanique* (1990) de Jean Lesage (né en 1958). Encore une fois, toutes les œuvres au programme sont écrites pour la même configuration instrumentale.

Ces programmes de concert, semblent déterminer une organisation systématique : allier une œuvre considérée comme un classique du répertoire musical à de nouvelles compositions. C'est ce que Véronique Lacroix appelle un « Concert thématique ».

Le Concert thématique offre un programme établi à partir d'un chef-d'œuvre classique, tant par ses qualités particulières que par son instrumentation reprise par les œuvres nouvelles créées lors de ce même concert[2].

Les concerts thématiques, jumelant une pièce classique à une contemporaine, se poursuivront entre 1991 et 2006. Nous aurons l'occasion d'y revenir lorsque nous aborderons la question de la direction artistique de l'ECM.

3.3 L'ORGANISATION DE L'ECM (1990-2006)

3.3.1 La structure administrative

Une fois les études de Lacroix au Conservatoire terminées en 1988, l'ECM s'est détaché du contexte académique. Cela a occasionné un changement de statut du groupe d'étudiants et d'étudiantes à celui d'un ensemble d'interprètes professionnels. Cette transition est entérinée par la constitution officielle de l'Ensemble contemporain de Montréal en « association communautaire, sociale, culturelle » selon la partie 3 de la *Loi sur les compagnies*, le 10 septembre 1990.

Organisée selon le modèle de la SMCQ, la société a adopté la même structure légale et le même mode de fonctionnement efficace qui lui permettent de soutenir une saison régulière à Montréal, de jouer lors de nombreux festivals québécois – dont le festival Montréal Nouvelles Musiques (MNM) et le Festival de musique actuelle de Victoriaville –, de faire des tournées dans les différentes salles montréalaises et régionales et aussi des tournées pancanadiennes et des concerts radiodiffusés.

Lors de sa fondation, l'ECM est géré par un conseil d'administration dont le bureau réunit la percussionniste Marie-Josée Simard, présidente (1991-1992 ; nommée présidente honoraire en 1993), le comptable agréé Hugues Lacroix, vice-président et trésorier (1991-1994), l'avocat Georges Marceau, secrétaire (1991-1992 ; administrateur en 1993), la directrice

2. Programme de concert, 4 avril 1995, Archives de l'Ensemble contemporain de Montréal.

artistique Véronique Lacroix, la directrice générale Marie-Josée Lorion (1991-1992) et Nathalie Mamias, relationniste (1991-1993 ; directrice de 1994 à 1995 ; secrétaire de 1996 à 1997). Le conseil d'administration de l'ECM est essentiellement formé de gens d'affaires ainsi que de personnes issues de professions libérales, notamment du droit, de la médecine et de l'assurance. Nous avons reproduit dans le tableau 12 la liste complète des membres du conseil d'administration de l'ECM entre 1991 et 2006. Pour établir cette liste, nous avons respecté l'ordre chronologique d'élection des membres au sein du conseil.

TABLEAU 12 Liste des membres du conseil d'administration de l'ECM (1991-2006)

NOM	RÔLE (ANNÉES)
Véronique Lacroix	Directrice artistique (1991-2006) ; vice-présidente (1999-2000)
Marie-Josée Simard	Présidente (1991-1992) ; présidente honoraire (1993-1994)
Hugues Lacroix	Vice-président et trésorier (1991-1994)
Georges Marceau	Secrétaire (1991-1992) ; administrateur (1993)
Marie-Josée Lorion	Directrice (1991-1992)
Nathalie Mamias	Relationniste (1991-1993) ; directrice (1994-1995) ; secrétaire (1996-1997)
Clément Topping	Coordinateur (1993)
Guy Gagnon	Secrétaire (1993-1994) ; administrateur (1995-1997)
Laurent Wermenlinger	Administrateur (1993-1994 ; 1999) ; président (1995-1998)
Valérie Gratton	Représentante des musiciens (1993-1994) ; administratrice 1995-1999)
Dominique Durant	Administrateur (1994-1995)
Manon Royal	Trésorière (1995)
Odile Thibault	Secrétaire (1995)
Guy Fautré	Administrateur (1995) ; vice-président (1996)
Peter Fiala	Administrateur (1995)
Martin Lesauteur	Administrateur (1995)

NOM	RÔLE (ANNÉES)
Annie Gadbois	Représentante des musiciens (1995)
Geneviève Beaudet	Coordonnatrice (1995)
Diane Arbour	Administratrice (1996)
Me Gilles Leclerc	Administrateur (1997-1998)
Suzanne Côté	Administratrice (1997-1998) ; présidente (1999-2001)
Julie Béchard	Administratrice (1997-1998)
Benoît Goes	Administrateur (1997)
Joël Ste-Marie	Administrateur (1997-1998)
Valérie Pigeon	Administratrice (1998) ; secrétaire (1999-2000)
Isabelle Sénécale	Administratrice (1998-1999)
Vincent Castellucci	Administrateur (1999-2001) ; président (2002-2004) ; président et trésorier (2005-2006)
David Veilleux	Administrateur (1999-2001)
André Vincent	Vice-président (2002-2004) ; vice-président et secrétaire (2005-2006)
Francis Côté	Trésorier (2002-2003)
Bertrand Thivert	Secrétaire (2002)
Annick Bélanger	Administratrice (2002)
Milville Tremblay	Administrateur (2002) ; secrétaire (2003-2004)
Philip Hornsey	Représentant des musiciens (2002-2006)
Michèle Boisvert	Administratrice (2003)
Richard Klein	Administrateur (2003)
Farès Khoury	Administrateur (2003-2006)
Bernard Descoteaux	Administrateur (2005-2006)
Ronald Dahms	Administrateur (2005)
Guylaine Raby	Administratrice (2005-2006)
Marie-Hélène Lacasse	Administratrice (2006)

En 1995, l'ECM se scinde en deux unités administratives distinctes. D'un côté se trouve l'ensemble musical qui est désormais, selon les lettres patentes, un « organisme culturel dans le domaine de l'art musical ». Il s'agit en fait d'une formalité administrative qui précise le principal domaine d'activité de l'ECM. De l'autre côté, le conseil d'administration a mis sur pied la Fondation de l'Ensemble contemporain de Montréal. Cela permet, d'après les lettres patentes, d'organiser des « levées de fonds pour un organisme charitable ». Transformer les sociétés de concerts en organisme de charité comporte de nombreux avantages : possibilité d'exemption de toute taxe foncière, municipale et scolaire, exemption d'impôts, remboursement des taxes de vente et de service sur l'achat de produits et sollicitation de dons et émissions de reçus officiels de charité. Ainsi, en plus de bénéficier de sources de revenus variées tels les subventions gouvernementales, les commandites, les dons et les revenus de billetterie, les dépenses administratives de l'organisme sont réduites par les exemptions d'impôts et de taxes[3].

3.3.2 L'ensemble en résidence du Conservatoire

Un autre changement nécessaire est le retour de l'ECM en 1998 au Conservatoire de musique de Montréal en tant qu'ensemble en résidence. Le soutien institutionnel offert par le Conservatoire et le fait que Véronique Lacroix y enseigne depuis 1995 l'ont convaincue des avantages à faire de l'ECM un ensemble en résidence attitré du Conservatoire. Au niveau administratif, ce partenariat permet le partage des ressources et des expertises, de même que la collaboration au financement des concerts ou à la venue de compositeurs, de compositrices et d'interprètes invités. De plus, le Conservatoire offre un contexte de formation particulièrement dynamique auquel l'ECM est invité à participer. Par exemple, la Classe d'interprétation de musique contemporaine (CIMC) de Véronique Lacroix permet d'approfondir l'interprétation du répertoire contemporain et l'apprentissage d'œuvres récentes écrites pour soliste, pour une formation de musique de chambre ou pour un ensemble orchestral, dont plusieurs seront en fait créées par l'ECM. Les meilleurs talents de la classe d'interprétation ont ensuite l'occasion de jouer lors de certains

3. Tout comme l'ECM, la SMCQ et le NEM bénéficient du statut d'organisme de bienfaisance.

concerts de l'ECM. De même, Lacroix sollicite la composition d'œuvres nouvelles par les étudiants et les étudiantes en composition pour ceux de la CIMC ou pour l'ECM et les invitera éventuellement à s'inscrire au concours de composition « Génération » de l'ECM. S'inscrivant dans la continuité de la formation offerte par le Conservatoire, l'ECM offre aux jeunes de la relève leurs premières expériences professionnelles. Il s'agit d'une vitrine intéressante pour l'ECM et d'une belle occasion de faire rayonner la musique contemporaine. Cela le distingue aussi des autres ensembles existants.

3.3.3 L'ensemble musical de l'ECM

L'ECM compte environ vingt interprètes regroupés selon l'instrumentation requise par les œuvres au programme, comme l'explique Lacroix :

> La structure instrumentale de l'ECM est souple et bipartite, lui permettant d'adopter au besoin, soit la forme d'un orchestre de chambre contemporain (13 à 16 musiciens et musiciennes jouant chacun les principaux instruments de l'orchestre), soit celle d'un orchestre de chambre classique (20 à 25 interprètes dont un petit orchestre à cordes et un nombre variable d'instruments à vent et de percussions)[4].

Dès la fondation de l'ECM, Véronique Lacroix dispose d'un groupe stable d'instrumentistes sur lequel elle peut compter. Figurent fréquemment sur les programmes la flûtiste Valérie Gratton, les clarinettistes Christopher Hall et David Veilleux, la hautboïste Diane Lacelle, la bassoniste Carmelle Préfontaine, le corniste Jocelyn Veilleux, les violonistes Johanne Morin et Noémi Racine Gaudreault, l'altiste Pierre Tourville, la violoncelliste Annie Gadbois, le contrebassiste Éric Lagacé, les percussionnistes Julie Béchard et Philip Hornsey et, enfin, les pianistes Brigitte Poulin, Marc Couroux et surtout André Ristic.

Les instrumentistes qui forment l'ECM sont pour la plupart issus du réseau des conservatoires de musique du Québec et sont actifs dans le milieu professionnel montréalais. La majorité se produisent au sein d'autres formations instrumentales. C'est le cas d'André Ristic qui a

4. Programme de concert, 4 avril 1995, Archives de l'Ensemble contemporain de Montréal.

fondé en 1998 le Trio Fibonacci avec la violoniste Julie-Anne Derome et le violoncelliste Gabriel Prynn, alors que Valérie Gratton joue avec l'Ensemble de flûtes Alizé[5].

Lorsqu'elle travaille avec les interprètes de l'ECM, Véronique Lacroix adopte une philosophie qui se fonde sur la relation interpersonnelle, comme elle l'explique à la journaliste Eve McBride de la *Gazette* :

> Un chef d'orchestre est en relation avec chaque musicien […]. Il y a beaucoup de psychologie, beaucoup de diplomatie d'impliquées. J'en demande énormément à tout le monde et mon attitude influence leur performance. C'est beaucoup plus que de battre la mesure. Mon but est de tirer d'eux le maximum avec le plus de plaisir. C'est très important. Lorsqu'ils se sentent bien, ils travaillent mieux. Ce peut être terrible quand les choses vont mal, s'ils t'en veulent. Ça m'est arrivé. J'ai fait assez d'erreurs pour en ressentir les dommages. Tu es vraiment seul quand l'énergie de l'orchestre est contre toi[6].

Il s'agit donc d'un travail d'équipe qui ne semble pas toujours facile pour la cheffe d'orchestre. Au sein des organismes de musique contemporaine, les interprètes doivent constamment apprendre un nouveau répertoire et souvent se familiariser avec une écriture originale ou inhabituelle.

---

5. L'Ensemble de flûtes Alizé est fondé à Montréal en 1995. Il est formé de huit flûtistes : Diane Caplette, Nathalie Dallaire-Bourget, Josée Desautels, François Gosselin, Valérie Gratton, Daniel Harnois, Josée Poirier et Anne-Marie Saint-Jacques. L'ECM et Alizé entretiennent une collaboration soutenue dès 1999. Ainsi, l'ECM présentera quelques concerts d'Alizé : le 18 novembre 1999 et le 12 octobre 2000 à la salle Gabriel-Cusson du Conservatoire de Montréal, les 22 novembre 2001 et 6 février 2003 à la Cinquième Salle de la Place des Arts, le 23 mars 2004 à la chapelle Notre-Dame-de-Bon-Secours dans le Vieux-Port de Montréal, le 8 novembre 2005 à l'église Saint-Pierre-Apôtre située dans l'arrondissement Ville-Marie et le 11 novembre 2005 à la Maison de la culture Notre-Dame-de-Grâce.

6. « A conductor is in a relationship with each and every musician […]. There is much psychology, much diplomacy involved. I have to ask for a great deal from everyone and my attitude determines their performamce [*sic*]. It requires much more than keeping a beat. My goal is to get the most from them with the most pleasure. That is very important. When they feel good is when they work best. It can also be so bad when things go wrong, if they feel bad about you. It has happened to me. I have made enough mistakes to feel the pain of that. You are all alone when the energy of an orchestra is against you. » Véronique Lacroix, citée dans Eve McBride, « Conductor Véronique Lacroix is cracking a male bastion », *The Gazette*, 6 juin 1991. Notre traduction.

D'autre part, c'est le rôle de la cheffe d'orchestre de les amener à maîtriser chaque œuvre et à dépasser les difficultés techniques qui sont souvent très grandes.

3.4 LES AXES DE PROGRAMMATION

3.4.1 La direction artistique

En tant que fondatrice de l'ECM, Véronique Lacroix en assume seule la direction artistique depuis ses débuts en 1987. Dans ce contexte, elle a eu toute la marge de manœuvre requise pour développer son ensemble à sa guise et faire connaître les compositeurs et les compositrices, les œuvres ou les courants stylistiques de son choix. Elle l'affirme clairement à Dominique Olivier du journal *Voir* : « La vision de l'ECM est claire depuis le début ; c'est la mienne, et elle est très forte[7]. »

C'est donc elle qui a élaboré la mission de l'ensemble qui est inscrite dans chacun des programmes de concerts. Elle se divise en quatre volets :

1) Promouvoir et stimuler la jeune création musicale contemporaine québécoise et participer à la formation professionnelle des jeunes compositeurs et compositrices ; 2) Offrir à la relève québécoise en création les services d'un ensemble musical de qualité regroupant de jeunes instrumentistes formés en vue de développer une expertise dans l'interprétation de ce répertoire ; 3) Favoriser une vision artistique élargie visant à démystifier la création musicale contemporaine à travers des programmes intégrant des œuvres d'époques et de styles variés et d'autres disciplines artistiques ; 4) Faire connaître la musique contemporaine à un public élargi, tant dans les grands centres qu'en région tout en prolongeant la vie des œuvres de création qui ne sont plus restreintes à une seule représentation.

7. Véronique Lacroix citée dans Dominique Olivier, « Souper à Chenonceaux : grande cuisine française », *Voir*, 20 au 26 février 1997.

Ainsi, à travers les programmes de l'ECM s'opérera une réflexion sur la façon de réconcilier la musique contemporaine et le public.

> Durant mes études, je me suis aperçu qu'un fossé s'est creusé au cours du vingtième siècle entre la musique contemporaine et le public. Notre intention est de jeter des ponts entre les deux tout en étant à la disposition des jeunes compositeurs québécois[8].

Afin d'atteindre ses objectifs – « jeter des ponts » –, il faut que Lacroix se mette au service de la musique des autres. Elle doit être capable de faire des choix esthétiques qui permettront aux jeunes compositrices et compositeurs québécois de s'épanouir, mais qui atteindront également les autres musiciennes et musiciens, la critique musicale et le public. Pour ce faire, Lacroix développe deux principaux concepts artistiques : le « Concert thématique » et les « Ateliers et concert ». Chacun de ces projets originaux fait appel à une programmation distincte.

Le Concert thématique offre un programme établi à partir d'un chef-d'œuvre classique, tant par ses qualités particulières que par son instrumentation reprise par les œuvres nouvelles créées lors de ce même concert. L'activité Ateliers et concert permet à des jeunes en composition de travailler directement, avec les interprètes et la cheffe de l'ECM, à l'élaboration d'une œuvre nouvelle lors d'ateliers tenus plusieurs semaines avant le début des répétitions préparant le concert final. Le public est invité à suivre le cheminement créateur poursuivi lors des différentes étapes de cette activité[9].

3.4.2 Les « Concerts thématiques »

Comme nous l'avons vu précédemment, Véronique Lacroix démarre les « Concerts thématiques » dès les premiers concerts de l'ECM au Conservatoire de Montréal. Le concept de concert thématique n'est pas nouveau puisque la SMCQ l'utilisait déjà à l'occasion, comme nous l'avons vu dans le chapitre consacré à cet organisme. Jumeler des œuvres des périodes

8. Véronique Lacroix citée dans Mario Cloutier, « Place aux ateliers de lecture à vue », *Le Devoir*, 30 septembre 1995.

9. Programme de concert, 4 avril 1995, Archives de l'Ensemble contemporain de Montréal.

baroque, classique ou romantique à des œuvres contemporaines est certes un concept original au Québec pour un ensemble spécialisé en musique contemporaine[10], mais il a déjà été mis en application en France par le Domaine musical dirigé par Pierre Boulez de 1954 à 1967.

Entre 1954 et 1957, Boulez a incorporé dans les concerts du Domaine musical des œuvres de référence « qui pouvaient être mises en relation significative avec les nouvelles tendances de la musique contemporaine[11] ». Afin de faire reconnaître la valeur du postwebernisme, rappelons que Boulez s'est servi des compositeurs du passé comme d'une caution musicale[12]. Par exemple, il a tenté de démontrer la filiation entre *Kontrapunkte* (1953) de Karlheinz Stockhausen et *L'Offrande musicale* (1747) de Jean-Sébastien Bach (1685-1750) en ce qui concerne la complexité de l'écriture et la prédominance du contrepoint. *L'Art de la fugue* (1751) de Bach et le premier cahier des *Structures* (1953) pour piano de Boulez ont également été associés lors d'un concert du Domaine musical. La programmation d'œuvres de référence a cependant été abandonnée

10. La SMCQ a programmé des œuvres de référence à trois occasions, sans toutefois pousser l'expérience jusqu'à présenter à leur côté des œuvres contemporaines exploitant la même instrumentation. L'analyse de la programmation nous permet néanmoins de constater que les programmes de la SMCQ sont conçus en tenant compte de l'instrumentation des œuvres prévues pour limiter les coûts.

    Le 30 octobre 1987, *Offrande III* (1971), *Quintette* (1978), *Circuits I* (1972) de Garant, *Concerto*, op. 24 (1934) de Webern et *Intégrales* (1924-1925) de Varèse ont été rapprochés de l'*Offrande musicale* (1747) de Jean-Sébastien Bach (1685-1750) en vertu du même concept de rigueur de l'écriture, mais aussi, en ce qui concerne *Offrande III* et *Circuit I* de Garant, en raison de liens thématiques avec l'œuvre de Bach.

    Offrande musicale a été rejouée par l'OSM sous la direction de Walter Boudreau, le 9 avril 1997. Le programme donnait aussi *Offrande II* (1970) de Garant, Asia (1928-1939) d'Otto Joachim, *Quatre Miniatures* (1973-1975) de Raynald Arseneault et la *Symphonie nº 3* (1967) de Clermont Pépin.

    Aussi, *Hocquetus David* (1360) et le « Kyrie » de la *Messe de Nostre-Dame* (1360) de Machaut (ca. 1300-1377) ont été présentés lors d'un concert de musique sacrée, le 3 décembre 1987, au côté des *Vêpres de la Vierge* (1986) de Tremblay et d'autres œuvres de Webern et de Philippe Boesmans. Les œuvres ont été interprétées par l'Ensemble des jeunes instrumentistes du Québec sous la direction de Gilles Tremblay, avec le concours du Chœur du Studio de musique ancienne de Montréal et de l'Ensemble vocal Tudor pour les parties vocales.

11. Jésus Aguila, *Le Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*, Paris : Fayard, 1992, p. 152.

12. Il s'agit de la garantie représentée par le talent, la compétence, la réputation, le réseau et le sérieux d'un compositeur.

par Boulez en 1957 pour plusieurs raisons. Le musicologue Jésus Aguila rapporte que Boulez a senti que cette démonstration était devenue inutile, parfois forcée, et que le public du Domaine musical a semblé plus attiré par l'écoute des « classiques contemporains » et des nouvelles œuvres[13].

Véronique Lacroix envisage l'utilisation des œuvres de référence d'une tout autre manière. À son avis, celles-ci offrent un repère technique aux jeunes compositrices et compositeurs issus majoritairement du Conservatoire. En effet, Lacroix leur demande d'écrire une nouvelle œuvre qui est non seulement inspirée par l'œuvre de référence, mais aussi conçue pour la même formation instrumentale. Il se crée ainsi une plus grande cohésion au sein des programmes des « Concerts thématiques », comme elle l'explique à Sophie Gironnay du *Devoir* :

> Ce type de concert thématique est la marque de commerce de l'ECM. Je choisis une œuvre forte du répertoire classique qui ouvre le programme et, pour la suite, je commande des œuvres à de jeunes compositeurs québécois. Pour moi, la musique contemporaine, qu'elle soit en rupture ou en continuité, est issue de la tradition. La mettre ainsi dans un contexte lui donne un relief incroyable. C'est la meilleure façon de la goûter[14].

Dans cette perspective, les œuvres du passé sont le fil conducteur qui aide à l'écoute et à la compréhension musicale, comme le souligne Lacroix :

> […] avoir un thème, des éléments qui sont décidés avant l'écriture des œuvres […] par rapport à notre objectif à nous, qui est de donner des points de repère et d'ouvrir la musique contemporaine à un public plus large, ça aide énormément[15].

Certains critiques musicaux réagissent positivement au concept des « Concerts thématiques » :

---

13. Jésus Aguila, *op. cit.*, p. 157.

14. Véronique Lacroix citée dans Sophie Gironnay, « De Falla en hors-d'œuvre », *Le Devoir*, 4 avril 1995.

15. Véronique Lacroix citée dans Dominique Olivier, « Les beaux risques », *Voir*, 30 avril au 6 mai 1998.

> […] Véronique Lacroix […] bâtit des concerts autour d'une œuvre consacrée par l'histoire de la musique. L'idée est belle, efficace et originale. En effet, elle stimule la composition de nouvelles œuvres en donnant des balises, offre des points de repère souvent souhaitables et permet de construire un programme de manière cohérente[16].
>
> Ce concert [de l'ECM et de la Bande Magnétik présenté le 4 mai 1998], il semble, est un heureux contrepoids au zeitgeist actuel – dans lequel les modes de pensées sont dominés par des experts qui se spécialisent fébrilement, mais qui ont de la difficulté à expliquer leurs idées à leurs pairs, à plus forte raison au public[17].

Il semble donc que les « Concerts thématiques » de l'ECM soient un moyen efficace d'atteindre un large public parce qu'ils seraient moins dépaysants que des concerts voués entièrement à la musique contemporaine. C'est en effet une audience assez nombreuse qui assiste généralement au concert de l'ECM. Certains concerts, comme « L'amour sorcier », ont même fait salle comble[18].

Voyons maintenant quelques exemples des « Concerts thématiques » présentés par l'ECM entre 1991 et 2006 et comment ils ont été reçus par la presse musicale et le public. Le tableau 13 montre les œuvres du répertoire classique (indiquées par un trait souligné) que Véronique Lacroix a jumelées avec des œuvres commandées par l'ECM.

---

16. Dominique Olivier, « Montréal : portrait d'une saison hybride (1990-1991) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 2, n^{os} 1-2, 1991, p. 176.

17. « This concert, it seems, is a healthy counterpoise to the present zeitgeist – in which fields of thought are dominated by experts who specialize feverishly but have difficulty explaining their ideas even to their peers, let alone to the public. », Blair Thomson, « Slammed Open », *Hour*, 30 avril au 6 mai 1998. Notre traduction.

18. Voir Claude Gingras, « Du "contemporain" d'hier », *La Presse*, 9 juin 1993 ; Carol Bergeron, « Une fête pour la musique contemporaine », *Le Devoir,* 26 mai 1994 ; et Claude Gingras, « Lacroix, Beaupré et l'âme espagnole », *La Presse*, 6 avril 1995.

TABLEAU 13 Les « Concerts thématiques » de l'ECM (1987-2006)

DATE	COMPOSITRICE/COMPOSITEUR	ŒUVRE
16 décembre 1987	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791, Autriche)	Sérénade en do mineur, K. 388 (1782)
	Anthony Rozankovic (1962-, Canada)	*Octuor* (1987)
7 mars 1988	Estelle Lemire (1960-, Canada)	Mouvement (1988)
9 décembre 1988	Igor Stravinsky (1882-1971, Russie)	L'Histoire du soldat (1918)
	Estelle Lemire (1960-, Canada)	Empreinte (1988)
31 mars 1989	Gioachino Rossini (1792-1868, Italie)	*Barbier de Séville* (1816, S. Hébert-Tremblay, arr.)
	Gilles Lamarche (s.d., Canada)	Cycle sur des poèmes de Hsuan Chueh (1989)
Décembre 1989	Edgard Varèse (1883-1965, France)	Octandre (1924)
	Suzanne Hébert-Tremblay (1960-, Canada)	*Ocre* (1990)
21 mars 1990	Edgard Varèse (1883-1965, France)	Octandre (1924)
	Suzanne Hébert-Tremblay (1960-, Canada)	*Ocre* (1990))
	Liette Yergeau (s.d., Canada)	Manhattan (1990)
	Jean Lesage (1958-, Canada)	Le Sentiment océanique (1990)
11 juin 1991	Richard Wagner (1813-1883, Allemagne)	Siegfried Idyll (1870)
	Marc Hyland (1960-, Canada)	Siegfried-Tableaux (1991)
	Liette Yergeau (s.d., Canada)	Un matin sur terre (1991)
9 juin 1992	Béla Bartók (1881-1945, Hongrie)	Musique pour cordes, percussion et célesta (1937)
	Serge Arcuri (1954-, Canada)	Arborescences (1992)
	Alain Thibault (1956-, Canada)	Paraboles et catastrophes (1992)

DATE	COMPOSITRICE/COMPOSITEUR	ŒUVRE
21 mai 1993 8 juin 1993	Johann Sebastian Bach (1685-1750, Allemagne)	Cantate : Christ lag in Todesbanden, BWV 4 (1708)
	Isabelle Panneton (1955-, Canada)	Cantate de la fin du jour (1993)
	Jacques Desjardins (1962-, Canada)	Décimations (1993)
23 mai 1994 1er, 4, 8, 10 mars 1996	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791, Autriche)	Concerto pour piano en sol majeur, K. 453 (1784)
	Anthony Rozankovic (1962-, Canada)	Ouverture « Peekaboo » (1994)
	James Harley (1959-, Canada)	N(ouvelle)aissance (1994)
	Michel Gonneville (1950-, Canada)	*Adonwe* (1994)
2, 4 avril 1995	Manuel de Falla (1876-1946, Espagne)	El amor brujo (1915)
	Laurie Radford (1958-, Canada)	Angel Circus (1995)
	José-Manuel Montanés (1958-, Espagne)	Al-Hambra (1995)
29 mai 1996	Giovanni Gabrieli (1554-1612, Italie)	Canzona Sol-sol-la-sol-fa-mi (1608)
	Ka Nin Chan (1949-, Hong Kong)	Par-ci, par-là (1996)
	Johann Sebastien Bach (1685-1750, Allemagne)	Concerto pour deux clavecins, BWV 1060 (c1736)
	Anthony Rozankovic (1962-, Canada)	Fantaisie concertante (1996)
10, 14, 25 février 1997	Igor Stravinsky (1882-1971, Russie)	Trois Poésies de la lyrique japonaise (1914)
	Maurice Ravel (1875-1937, France)	Trois Poèmes de Stéphane Mallarmé (1913)
	Sylvio Palmieri (1957-2018, Canada)	Poesiole notturne (1997)
	Marie Pelletier (1959-, Canada)	Souper à Chenonceaux (1997)
	Ana Sokolovic (1968-, Yougoslavie)	*Pesma* (1997)

DATE	COMPOSITRICE/COMPOSITEUR	ŒUVRE
1er mai 1999 4 mai 1999	Ludwig van Beethoven (1770-1827, Allemagne)	Quatuor en do dièse mineur, op. 131 (1827)
	Éric Morin (1969-, Canada)	D'un château à l'autre (1999)
	Jacques Tremblay (1962-, Canada)	Les Dédales du laps (1999)
16, 20 février 2001	Manuel de Falla (1876-1946, Espagne)	Concerto pour clavecin (1926)
	John Rea (1944-, Canada)	Sacrée Landowska, Mémoires modernes (d'outre-tombe) (2000)
14 mai 2002	John Cage (1912-1992, États-Unis)	Sonates et interludes pour piano préparé (1946-1948)
	Jean Lesage (1958-, Canada)	Quatuor à cordes II (2002)
	John Cage (1912-1992, États-Unis)	*Concert for piano and orchestra* (version piano solo) (1957-1958)
		Fontana Mix (1958)
		Indeterminacy (1958)
	Alain Beauchesne (1975-, Canada)	L'Heure de s'enivrer (2002)
	John Cage (1912-1992, États-Unis)	Fourteen pour piano à archet (1990)
	André Villeneuve (1956-, Canada)	Harmonia-Geometria-Nostalgia (2002)
7 mars 2005	Olivier Messiaen (1908-1992, France)	Oiseaux exotiques (1956)
	Ka Nin Chan (1949-, Hong Kong)	Éveil aux oiseaux (2005)
	Linda Bouchard (1957-, Canada)	L'Échappée d'ailes (2005)
	André Ristic (1972-, Canada)	Projet de peuple (2005)

3.4.2.1 « Trois voix chanteras »

Lors de sa sixième saison (1992-1993), l'ECM s'associe à plusieurs sociétés de concerts – la SMCQ, le NEM, l'Association pour la création et la

recherche électroacoustique du Québec (ACREQ), les Productions Super-Mémé, Codes d'accès, le Quatuor Morency, le Chœur de l'Orchestre symphonique de Montréal (OSM) –, pour organiser du 16 au 23 mai 1993 une semaine d'activités autour de la musique contemporaine. Se déroulant à l'École Vincent-d'Indy et à la chapelle historique du Bon-Pasteur, ces journées visent à souligner le vingtième anniversaire de fondation de la succursale québécoise du Centre de musique canadienne[19]. Les activités, nombreuses et variées, témoignent de la vitalité du milieu. Des concerts sont donnés tous les soirs de la semaine à la chapelle. Ils sont précédés de conférences sur des sujets aussi divers que le parcours compositionnel de Claude Vivier, les écrits de Gilles Tremblay, l'œuvre de Micheline Coulombe Saint-Marcoux et la musique électroacoustique au Québec. Des rencontres matinales sont également organisées dans le but de faire le point sur la situation de la musique électroacoustique et sur le métier de compositeur[20].

Pour l'occasion, Véronique Lacroix présente un concert-midi, le 21 mai 1993 à la chapelle historique du Bon-Pasteur. Il s'agit d'un avant-goût du concert intitulé « Trois voix chanteras » qui aura lieu le 8 juin suivant à la salle Redpath. Ce concert, dédié à la mémoire de Françoys Bernier (1927-1993), sera d'ailleurs capté par Radio-Canada pour une diffusion ultérieure.

Le programme comprend le « Kyrie » et le « Gloria » pour chœur de la *Missa Secunda* (1599) de Hans Leo Hassler (1564-1612) et la cantate *Christ lag in Todesbanden*, BWV 4 (1708) de Johann Sebastian Bach. Deux créations contemporaines pour soprano solo, chœur et orchestre sont également au programme : *Cantate de la fin du jour* (1993) d'Isabelle Panneton (née en 1955) sur un texte de Daniel Guénette et *Décimations* (1993) de Jacques Desjardins (né en 1962) sur un texte de Renaud

19. Le Centre de musique canadienne est un organisme au service des compositrices et des compositeurs, des interprètes, des chercheuses et des chercheurs, des organismes de diffusion et du grand public. C'est l'endroit par excellence pour trouver des partitions, le matériel d'orchestre et les enregistrements des œuvres écrites par des compositrices et des compositeurs du Canada. Le siège social est fondé en janvier 1959 à Toronto. Le bureau de Montréal, le second, ouvre en 1973. D'autres bureaux régionaux ont pignon sur rue à Calgary, Vancouver et Sackville au Nouveau-Brunswick.

20. Programme de concert, 16 au 23 mai 1993, Archives de l'Ensemble contemporain de Montréal.

Longchamps. La soprano Marie-Danielle Parent a interprété la partie soliste de ces deux œuvres.

À la suite de ce concert, la réaction de la presse est divisée. D'un côté, dans son article « L'heureux mariage de l'ancien et du moderne », le critique musical Carol Bergeron du *Devoir* constate que l'œuvre de Bach n'est pas inscrite par hasard aux côtés des créations de Panneton et Desjardins :

> La *Cantate de la fin du jour* d'Isabelle Panneton reprenait en effet certains éléments structurels de la *Cantate Christ lag in [T]odesbanden* de Bach. Même si ces liens n'étaient point immédiatement perceptibles, ils étaient là. La partition de Jacques Desjardins reprenait également à Bach l'idée d'une masse chorale et instrumentale, tout en se rapprochant davantage de sa collègue dans la façon d'user du matériau en y ajoutant une voix soliste. Mais, chez lui, l'écriture prend cependant une allure audacieuse, plus inventive aussi dans la recherche des couleurs. En somme, lorsque Panneton demeure en quelque sorte dans le sillage lointain de Bach, Desjardins s'efforce d'en sortir en provoquant la curiosité de l'oreille. Quand, chez la première, la substance instrumentale (dans la manière d'incorporer les cuivres, surtout la trompette et le trombone) souffrait parfois de lourdeur, chez l'autre, le travail (même dans l'ombre de Webern) ne cessait d'être habilement efficace[21].

Par contre, le concept des « Concerts thématiques » n'a pas plu au critique Claude Gingras du journal *La Presse* :

> La formule est certes valable. Elle le serait davantage si les créations étaient très avant-gardistes. Mais ce n'est pas le cas. Les deux œuvres nouvelles n'ont rien de déroutant. Tout d'abord, elles sont tonales. Isabelle Panneton et Jacques Desjardins reprennent des effets recueillis à droite et à gauche, avec des échos de Debussy et de Ravel chez elle, de Honegger chez lui. Je regrette d'avoir à le dire, mais je crois que cette musique, assortie de textes bien naïfs, est sans valeur[22].

Si l'on interprète les propos du critique, qui se fait peut-être l'écho d'une partie des mélomanes amateurs de musique contemporaine, il

21. Carol Bergeron, « L'heureux mariage de l'ancien et du moderne », *Le Devoir*, 10 juin 1993.

22. Claude Gingras, « Du "contemporain" d'hier », *La Presse*, 9 juin 1993.

est principalement gêné par l'introduction d'éléments postmodernes dans les œuvres de Panneton et Desjardins. En musique, le courant postmoderne se caractérise, entre autres, par un retour à la tonalité (ou à la modalité), par des formes simples, par des emprunts aux œuvres du passé et par l'utilisation de diverses techniques de collage[23]. Malheureusement, Gingras ne précise pas ses idées dans son article et il ne dira pas pourquoi l'exercice aurait été plus valable avec des œuvres plus avant-gardistes. Ni en quoi la musique de Panneton et de Desjardins est banale. D'ailleurs, leur musique n'est pas à proprement parler tonale, dans le sens où elle introduit des pôles tonaux sans revenir au système harmonique.

Bien que les œuvres ne semblent pas correspondre aux goûts musicaux de Gingras, le critique souligne le remarquable travail des interprètes : « Véronique Lacroix et ses jeunes musiciens […] fournirent cependant des exécutions fort brillantes que parurent apprécier au plus haut point les auteurs – le public aussi[24]. » Le public, nombreux – « la salle, qui contient 400 personnes[25], était remplie[26] » – a aimé sa soirée. Gingras remarque même dans l'assistance la présence de Walter Boudreau de la SMCQ et de Lorraine Vaillancourt du NEM.

3.4.2.2 « Sur la touche »

Fidèle à son concept, la direction artistique de l'ECM organise un nouveau « Concert thématique » lors de la septième saison (1993-1994). Le 23 mai 1994, « Sur la touche » est présenté à la salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau de Montréal devant un « auditoire exceptionnellement nombreux[27] ». Mis à part le *Concerto pour piano en sol majeur*, K. 453 (1784) de Mozart, le programme ne propose que de nouvelles œuvres commandées par l'ECM : *Ouverture « Peekaboo »* (1994) d'Anthony Rozankovic, *N(ouvelle)aissance* (1994) de James Harley (né en

23. Sur le concept de postmodernité en musique, voir Béatrice Ramaut-Chevassus, *Musique et postmodernité*, Paris : Presses universitaires de France, 1998 ; ainsi que le numéro que la revue *Circuit* consacre à ce sujet, vol. 1, nº 1, 1990.

24. *Ibid*.

25. La salle Redpath peut accueillir environ 300 personnes.

26. Claude Gingras, « Du "contemporain" d'hier », *La Presse*, 9 juin 1993.

27. Carol Bergeron, « Une fête pour la musique contemporaine », *Le Devoir*, 26 mai 1994.

1959) et le concerto pour piano et orchestre *Adonwe* (1994) de Michel Gonneville (né en 1950). C'est le pianiste Marc-André Hamelin qui est appelé à jouer la partie soliste dans les œuvres de Mozart et de Gonneville. Comme pour les autres « Concerts thématiques », l'instrumentation de l'œuvre de référence (ici composée pour flûte, hautbois, basson, cor et cordes) a guidé l'écriture des morceaux contemporains. À ce propos, le critique Carol Bergeron fait justement remarquer que « cette référence historique impos[e] en quelque sorte un réseau de liens entre le passé et le présent[28] ».

Le critique se montre enthousiaste après l'audition d'*Adonwe* de Gonneville :

> Voilà une partition du genre « concertant » que je n'hésiterais pas à qualifier de magistrale ! Que les racines remontent jusqu'à Mozart ou, plus près de nous, jusqu'au Bartók du *Deuxième concerto* pour piano, cela ne paralyse pas Gonneville qui parvient à faire bouger de manière significative la structure même du *concerto classique* dans lequel se confirme la supériorité du discours du soliste sur l'orchestre, de l'individu sur la masse. Or, en cette fin du 20e siècle, l'individu cherche plutôt l'affirmation de soi dans l'harmonie avec les forces qui l'entourent ; le piano n'a donc pas à imposer sa propre vision des choses puisqu'il cherche davantage à se distinguer au sein même de l'orchestre[29].

Le succès de Gonneville contraste avec la réception de *N(ouvelle)aissance* de Harley :

> La partition de James Harley s'amorce dans le presque silence du souffle ou du bruissement de quelques instruments. Bien que soigneusement travaillée, la matière sonore qui en émerge semble plutôt confuse et ne retient que difficilement l'attention[30] […].

Après l'enthousiasme suscité par la découverte de Michel Gonneville et la déception que génère l'œuvre de James Harley, *Ouverture « Peekaboo »* de Rozankovic ne semble pas avoir captivé le critique :

28. *Ibid.*
29. *Ibid.*
30. *Ibid.*

> L'*Ouverture « Peekaboo »* d'Anthony Rozankovic joue habilement avec l'espace en distribuant les 22 instruments sur le plateau et autour de l'auditoire. Ici, la structure ancienne du *concerto* (le titre ne dit pas tout de la forme de l'œuvre) se pulvérise en un morcellement du discours soliste[31].

Le concert « Sur la touche » est rejoué intégralement à quatre reprises lors de la neuvième saison (1995-1996). Il est présenté en effet dans le programme *Jouer dans l'île* du Conseil des arts de Montréal. Cette tournée montréalaise s'est arrêtée le 1er mars 1996 à l'église Saint-Joachim de Pointe-Claire, le 4 mars 1996 à la Maison de la culture Frontenac, le 8 mars 1996 au Concert Hall Concordia sur le campus Loyola de l'Université Concordia, et le 10 mars 1996 à l'église de La Visitation de l'arrondissement Ahuntsic-Cartierville, à Montréal. Le concert a également été capté par Radio-Canada et diffusé le 8 juin 1996.

3.4.2.3 « L'amour sorcier »

L'événement intitulé « L'amour sorcier » a lieu le 2 avril 1995 au Piano Nobile de la Place des Arts et il est repris le 4 avril 1995 à la salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau devant une salle pleine (Gingras estime l'audience à 800 personnes[32]). Il s'agit de la dernière étape d'une tournée québécoise de cinq concerts qui a conduit l'ECM à Québec, Rivière-du-Loup, Lennoxville et enfin Montréal. Le fil conducteur de « L'amour sorcier » est, davantage que la seule œuvre éponyme de Manuel de Falla, la culture andalouse et la tradition flamenco. À partir de maintenant, Véronique Lacroix n'exige plus des compositeurs qu'ils écrivent pour la même formation instrumentale que celle de l'œuvre de référence. Pour Véronique Lacroix il s'agit de pousser plus loin le concept des « Concerts thématiques » :

> Au départ, on se dit que la musique contemporaine et la tradition orale du flamenco, tellement populaire, sont des chemins qui ne pourront jamais se rencontrer – à moins de tomber dans le piège du pastiche… Mais, dans le flamenco, il y a un traitement rythmique

31. *Ibid*.

32. Claude Gingras, « Lacroix, Beaupré et l'âme espagnole », *La Presse*, 6 avril 1995.

> très important et très compliqué qui peut intéresser le compositeur actuel[33].

Le concert commence par le ballet *El amor brujo* de l'Espagnol Manuel de Falla (1876-1946), présenté dans sa version originale de 1915. Interprété par la mezzo-soprano Odette Beaupré, les danseurs de flamenco Julia Cristina et Bobby Thompson, et accompagné par l'ECM dirigé par Véronique Lacroix, *El amor brujo* reprend la légende de l'amoureux mort qui réapparaît lorsqu'on tente de le remplacer par un autre. Selon Arthur Kaptainis, critique musical de la *Gazette*, c'est l'œuvre qui est la plus intéressante du concert :

> Le principal intérêt était le truculent ballet *El Amor Brujo* […]. Après quelques difficultés au début, Lacroix a obtenu une large palette de couleurs de son ensemble, le mordant et la vitalité dans la Danse rituelle du feu, le parfumé et la séduction dans l'intermesso précédant le second acte[34].

Le succès du ballet de Manuel de Falla doit beaucoup à l'interprétation d'Odette Beaupré :

> Odette Beaupré apporta au personnage de l'amante malheureuse cette noble retenue caractéristique de l'âme espagnole et dota son beau mezzo de cette rugosité associée au *canto jondo* andalou[35].
>
> La soliste de la soirée, le mezzo Odette Beaupré de Québec, était riche en voix, produisant une rondeur distinctive qui a donné à ses solos un air d'authenticité gitane[36].

Ce succès contraste avec l'accueil réservé aux trois œuvres contemporaines. *Ramillete de canciones populares* (1989) de José Evangelista est

---

33. Véronique Lacroix citée dans Sophie Gironnay, « De Falla en hors-d'œuvre », *Le Devoir*, 4 avril 1995.

34. « The main attraction was Manuel de Falla's earthy ballet *El Amor Brujo* […]. After some roughness at the start, Lacroix summoned a full palette of colors from her band, from acerbic and vital in the Ritual Fire Dance to perfumed and seductive in the intermezzo before the second act », Arthur Kaptains, « Falla Ballet is Highlight of Ensemble's Program », *The Gazette*, 5 avril 1995. Notre traduction.

35. Claude Gingras, « Lacroix, Beaupré et l'âme espagnole », *La Presse*, 6 avril 1995.

36. « The star soloist, Quebec City mezzo Odette Beaupré, was in rich voice, producing a distinctive ring that gave her solos an air of Gipsy authenticity », Arthur Kaptains, « Falla Ballet is Highlight of Ensemble's Program », *The Gazette*, 5 avril 1995. Notre traduction.

suivi de deux commandes de l'ECM présentées en première audition : *Angel Circus* (1995) de Laurie Radford (né en 1958) et *Al-Hambra* (1995) de José-Manuel Montanés (né en 1958). Alors que le critique Claude Gingras se contente d'écrire que les trois œuvres suivant l'entracte n'offrent aucun intérêt[37], Arthur Kaptains note les faiblesses des œuvres :

> Les choses se sont dégradées après ça [l'œuvre de de Falla], avec la collection de chants folkloriques datant de 1989 de José Evangelista, *Ramillete de canciones populares*, dans laquelle le compositeur force l'audience à remplir les blancs harmoniques pendant qu'il offre d'inutiles ornements à l'unisson. […] Elle [Beaupré] a aussi fait ce qu'elle pouvait avec *Angel Circus*, une pièce de Laurie Radford sur son propre poème dans un style évoquant Berg et Webern, mais avec une extrême surutilisation de la harpe et des percussions.
>
> Le pire de tous a été *Al-Hamra* (i.e. Alhambra) de José-Manuel Montanes, lequel commence en tentant désespérément de créer une atmosphère mauresque et se termine sur un Allegro saccadé d'une extrême banalité[38].

Avec le recul des années et une écoute attentive de l'enregistrement des œuvres sur disque[39], nous ne pouvons pas être tout à fait d'accord avec les remarques qui concernent les sept chansons composées par Evangelista. Les deux critiques adoptent une attitude conservatrice et semblent peu ouverts aux divers courants contemporains, y compris le postmodernisme. Evangelista a développé au fil des ans un style musical basé sur la mélodie où la superposition des mêmes lignes mélodiques donne une

---

37. Claude Gingras, « Lacroix, Beaupré et l'âme espagnole », *La Presse*, 6 avril 1995.

38. « Things went downhill after this [de Falla's piece], with José Evangelista's 1989 folk collection, *Ramillete de canciones populares*, in which the composer forces the audience to fill in the harmonic blanks while he supplies superfluous unison ornaments. […] She [Beaupré] also did what she could with *Angel Circus*, a setting by Laurie Radford of a poem of her [*sic*] own in a style somewhat redolent of Berg and Webern but with the harp and percussion grossly overused.

    Worst of all was José-Manuel Montanes's *Al-Hamra* (i.e. Alhambra) which began with a dense attempt to create Moorish atmosphere and ended with a thumping Allegro of the utmost banality », Arthur Kaptains, « Falla Ballet is Highlight of Ensemble's Program », *The Gazette*, 5 avril 1995. Notre traduction.

39. Ensemble contemporain de Montréal, Véronique Lacroix, José-Manuel Montañés, José Evangelista et Manuel De Falla. *Al-Hamra*. Outremont, Québec : Atma classique, ACD2 2146, 1997.

impression de polyphonie. Il en résulte une écriture dépouillée, sans être simple, mais il n'y a pas de « blancs » à remplir. Evangelista se sert des chants folkloriques espagnols comme de mélodies de base, mais aussi pour épurer son style et donner une sonorité modale particulière à sa musique.

On voit ici que le jumelage entre une œuvre de référence et une œuvre contemporaine peut mener à une situation paradoxale. L'intention de Lacroix est d'utiliser une œuvre du répertoire traditionnel pour faciliter la compréhension des œuvres nouvelles. Cependant, il semble que la comparaison entre les deux est souvent défavorable pour les œuvres contemporaines.

3.4.2.4 « Cage en liberté »

En 2002, l'œuvre de référence des concerts thématiques de l'ECM se rapproche dans le temps lorsqu'un hommage est rendu à John Cage (1912-1992). Pour marquer le dixième anniversaire de la mort du célèbre compositeur américain[40], Véronique Lacroix a préparé une série de trois concerts intitulée « Cage en liberté » où les œuvres de Cage sont mêlées à celles de compositeurs québécois. Les concerts sont tous enchaînés lors de la soirée du 14 mai 2002 à la salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau, pour totaliser environ quatre heures de musique. Les œuvres de Cage qui ont été sélectionnées rendent compte des étapes importantes de sa carrière : les *Sonates et interludes pour piano préparé* (1946-1948) interprétées par Brigitte Poulin, la version pour piano solo du *Concert for piano and orchestra* (1957-1958) jouée par Marc Couroux, *Fontana Mix* (1958) pour bande et *Fourteen pour piano à archet* (1990) présentée par le pianiste et compositeur André Ristic et les musiciens de l'ECM sous la direction de Véronique Lacroix. Dans *Fourteen*, le piano solo n'est pas joué de la manière habituelle. Le pianiste frotte les cordes avec un fil à pêche en nylon sur lequel de la résine a été appliquée. Les sons produits sont éthérés et mystérieux. En plus des œuvres musicales, la conférence *Indeterminacy*, prononcée par Cage à Bruxelles en 1958, est récitée par Christopher Butterfield. Les autres œuvres au programme

40. L'ECM est la seule société à avoir organisé un concert à la mémoire de Cage, car ni la SMCQ ni le NEM n'ont souligné cet anniversaire.

sont des commandes à trois compositeurs québécois. *Quatuor à cordes II* (2002) de Jean Lesage est une œuvre en six mouvements basée sur la cellule mélodique *do*, *la*, *sol*, *mi* (C, A, G, E selon la notation utilisée par les anglophones et les germanophones). Pour le critique Alan Conter du *Globe and Mail*, « la pièce était un hommage approprié au sens des couleurs tonales de Cage et à sa préoccupation des changements rythmiques[41] ». L'œuvre *L'Heure de s'enivrer* (2002) d'Alain Beauchesne (né en 1975) et le *Concerto pour piano et orchestre*, *Fontana Mix* et *Indeterminacy* de Cage sont entendues simultanément. C'est d'ailleurs un procédé auquel Cage a souvent eu recours. De plus, les éléments musicaux sont arrangés au hasard, un autre procédé fréquemment utilisé par Cage, et comportent des plages de silence. Conter rapporte :

> L'œuvre de Beauchesne a permis à l'ECM de jouer à toute allure et puis d'arriver à un cul-de-sac, permettant au bruit et au silence d'entamer un dialogue ponctué par le piano, le traitement électronique des sons produits sur scène et les anecdotes de style haiku audibles et presque inaudibles, toutes d'une durée de moins de 90 secondes, qui composent le texte de Cage pour *Indeterminacy*[42].

Bref, l'événement était conçu pour correspondre à la lettre et à l'esprit cagiens. Les œuvres de Cage sont à l'honneur, mais aussi les concepts chers au compositeur. Des MusiCircus, c'est-à-dire des lieux où se retrouvent un nombre indéterminé d'interprètes pour jouer au même moment, se déroulent entre les parties du concert présenté dans la salle, sur les trois étages du Centre Pierre-Péladeau. Une dizaine d'artistes multidisciplinaires ont été invités à présenter des installations sonores, ou de la peinture en direct, ou à se livrer à des performances, comme Massimo Guerrera avec un numéro sur le thème du silence. Le *happening* n'est pas sans rappeler les spectacles multidisciplinaires organisés par les Événements du Neuf pendant les années 1980.

---

41. « The piece was a fitting tribute to Cage's sense of tonal colour and his preoccupation with rhythmic shifts », Alan Conter, « A Fitting Tribute to John Cage », *Globe and Mail*, 17 mai 2002. Notre traduction.

42. « Beauchene's work allowed the ECM to play full throttle and then come to a dead halt, allowing noise and silence to enter a dialogue punctuated by the piano, electronic treatment of the sounds produced on stage and the audible and almost inaudible haiku-like anecdotes, all under 90 seconds, that make up Cage's text for *Indeterminacy* », Conter, « A Fitting Tribute to John Cage », *Globe and Mail*, 17 mai 2002. Notre traduction.

À la fin de la soirée, lors du dernier concert, l'auditoire présent a pu entendre *Harmonia-Geometria-Nostalgia* (2002) d'André Villeneuve (né en 1956). L'œuvre est écrite pour un ensemble composé de six instruments à cordes, sept vents et percussions.

La série de concerts « Cage en liberté » obtient un accueil plus que chaleureux de la part des critiques musicaux et du public, comme le souligne Alan Conter :

> Le concert produit par l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM) était une partie de plaisir. Oui, du plaisir, pas seulement une intrigue ou un défi intellectuel. Totalement approprié étant donné l'humour brillant et l'énorme génie créatif de Cage[43].

Pour cette raison, « Cage en liberté » obtient le Grand Prix 2002 du Conseil des arts de Montréal (accompagné d'une bourse de 25 000 $ et d'une commande musicale) et le prix Opus de l'Événement musical de l'année 2002 du Conseil québécois de la musique. À la journaliste Kathryn Greenaway du quotidien *The Gazette*, Véronique Lacroix commente la réception du prix du CAM :

> Le prix est pour l'événement (Cage), mais je crois aussi que le prix reconnaît 15 ans de travail formatif à soutenir les compositeurs canadiens, les compositeurs québécois et la nouvelle génération de compositeurs contemporains[44].

En conclusion, les « Concerts thématiques » sont issus d'un concept que Véronique Lacroix utilise depuis les débuts de l'ECM, car il est efficace et généralement apprécié, bien que la comparaison entre les œuvres de référence et les œuvres contemporaines soit souvent défavorable à ces dernières. De façon générale, le fait de rapprocher des créatrices et des créateurs contemporains avec ceux qui ont leur place dans l'histoire de la musique accorde non seulement une caution musicale aux innovations

---

43. « The concert produced by the Ensemble contemporain de Montréal (ECM) was loads of fun. That's right, fun ; not merely intriguing or intellectually challenging. Totally appropriate given Cage's brilliant humour and enormously creative mind », Alan Conter, « A Fitting Tribute to John Cage », *Globe and Mail*, 17 mai 2002. Notre traduction.

44. « The award is given for the (Cage) event, but I also think the award is recognition for 15 years of formative work, supporting Canadian composers, Quebec composers and the new generation of contemporary composers », Véronique Lacroix citée dans Kathryn Greenaway, « $25,000 for Modern Music », *The Gazette*, 25 mars 2003. Notre traduction.

d'aujourd'hui, mais permet d'offrir des points de repère à une grande partie du public qui, sans ceux-ci, ne pourrait peut-être pas goûter de la même manière les œuvres nouvelles.

Avec le temps, le concept a évolué. Au départ, Lacroix demandait aux compositrices et aux compositeurs d'écrire une œuvre avec la même instrumentation que l'œuvre de référence choisie. Puis, elle a décidé d'aborder des thèmes plus larges (par exemple, le folklore espagnol, le hasard, le gamelan, le jazz). On peut dire que, si ce concept a plu à certains critiques, le résultat, selon plusieurs autres, n'est pas toujours probant. Il est vrai qu'il y a un certain risque à inclure une œuvre de référence qui est très connue, car elle peut éclipser les autres œuvres au programme plutôt que d'aider à leur compréhension.

3.4.3 Le concours de composition

À partir de la septième saison (1993-1994), Véronique Lacroix crée un nouveau projet artistique pour l'ECM : les « Ateliers et concert ». Cet extrait du programme du concert du 6 mars 1999 en explique le fonctionnement :

> Pour chaque édition des Ateliers et concert, l'ECM réunit un jury de 4 personnes issues du milieu de la création musicale qui sélectionne, par voie de concours, 4 compositeurs. L'Ensemble commande une œuvre à ces derniers selon une instrumentation choisie par le groupe de compositeurs participants et la directrice de l'ECM. Une fois sélectionné, chaque compositeur travaille avec le chef et les musiciens de l'ECM au cours de deux ateliers qui ont lieu à un mois d'intervalle. Ouvertes à tous, ces séances de travail donnent ainsi l'occasion au public présent de se familiariser avec les divers processus qui animent la création. Le compositeur présente alors divers exercices/essais/extraits explorant des paramètres musicaux et des techniques d'exécution de son choix qui nécessitent une expérimentation en direct avec les musiciens. Après avoir élaboré son matériel musical au cours de ces deux ateliers, le compositeur dispose d'une période de 3 à 5 mois pour écrire une pièce de 8 à 12 minutes. La directrice artistique de l'ECM guide chaque compositeur à l'occasion de rencontres de travail avant et après les ateliers. Elle fournit ainsi à chacun un support dans sa démarche de création et dans la préparation d'un matériel musical

> répondant aux normes professionnelles. Lors du concert final et avec l'appui d'exemples musicaux, le compositeur a l'occasion de faire devant le public une présentation de sa pièce et du processus de création qu'il a développé au cours des ateliers[45].

C'est un projet qui permet à des compositrices et compositeurs de moins de 30 ans de travailler directement avec les interprètes et la cheffe de l'ECM à l'écriture d'une nouvelle œuvre. À l'origine, le concours est réservé exclusivement aux résidents du Québec. À partir de l'édition 1999-2000, le concours est ouvert à tous les jeunes Canadiens.

Les « Ateliers et concert » de l'ECM partagent plusieurs similarités avec la Tribune nationale des jeunes compositeurs mise sur pied en 1983 par Lorraine Vaillancourt et ses collègues pour les Événements du Neuf, activité qui est reprise dès 1991 par le NEM sous le nom de « Forum ».

Aux « Ateliers et concert », le processus de composition est enclenché plusieurs semaines avant le concert final, alors que les « Forums » se déroulent sur une période d'un mois, nous y reviendrons plus en détail dans le chapitre consacré au NEM. Dans les deux cas, le public est invité à participer gratuitement à des ateliers préparatoires avec les compositrices, les compositeurs et les instrumentistes où ils entendront les premières esquisses de l'œuvre. Ils sont les témoins des essais, des changements et de la réécriture de certains passages musicaux. Ils peuvent même émettre des opinions et conseiller la candidate ou le candidat indécis, comme l'explique Véronique Lacroix à la journaliste Natasha Gauthier de l'hebdomadaire montréalais *Hour* :

> Le compositeur demandait l'avis des musiciens ou du public. Ils disaient : « Je ne peux pas décider, aimez-vous ça mieux de cette façon ou de celle-ci ? » C'était comme expérimenter en laboratoire. C'était une expérience fascinante. Et je n'ai jamais vu une telle bande de musiciens heureux. C'est tellement rare qu'on leur demande leur conseil sur quoi que ce soit[46].

---

45. Programme de concert, 6 mars 1999, Archives de l'Ensemble contemporain de Montréal.

46. « The composer would ask the musicians or the public for their advice. They'd say, "I can't decide ; do you like it better this way or that way ?" It was like experimenting in a laboratory. It was a fascinating experience. And I've never seen such a happy bunch of musicians. It's so rare they're asked for their advice on anything », Véronique Lacroix citée dans Natasha Gauthier, « All Together Now », *The Hour*, 17-23 mars 1994. Notre traduction.

Les ateliers diffèrent des répétitions. Le but est d'expérimenter directement sur la matière sonore, un peu à la manière du travail empirique de laboratoire. Véronique Lacroix spécifie :

> Les ateliers ne sont pas des répétitions. Les objectifs sont très différents : il ne s'agit absolument pas de mettre les pièces en place au niveau de l'interprétation. Cette année [1994-1995], on a allongé de plusieurs mois l'espace entre le dernier atelier et le concert, afin que les ateliers deviennent véritablement des laboratoires. Les compositeurs n'auront pas de matériel écrit comme tel, mais plutôt des bouts de ceci, des bouts de cela, plusieurs versions de tel ou tel passage[47].

D'une certaine manière, Véronique Lacroix ne tient pas à enfermer les jeunes compositrices et compositeurs dans un carcan. Avec « Ateliers et concert », elle les encourage à prendre des risques, comme elle le confie à Dominique Olivier de *Voir* :

> Pour un jeune compositeur, c'est une opportunité exceptionnelle. Pour le compositeur plus expérimenté, c'est une façon de faire des explorations qu'ils n'ont [*sic*] pas le temps de faire normalement. Parce que les répétitions, ça coûte cher, puis qu'on n'a pas le temps de prendre des risques, souvent les compositeurs coupent court en se disant : « Mieux vaut ne pas prendre de chance, je ne sais pas comment ça va sonner[48]. »

L'expérience tient du laboratoire sonore. Comme nous le verrons plus loin, lorsque nous décrirons certaines éditions du concours, l'aspect exploratoire du concours se révèle problématique pour les critiques musicaux. En effet, il ressort des comptes rendus de concert que nous avons pu consulter dans les archives de l'ECM une certaine difficulté à situer la démarche des jeunes candidates et candidats. D'une part, parce que leur personnalité musicale n'est pas encore assez connue du public. Les jeunes compositrices et compositeurs sont, pour la plupart, nouvellement diplômés des conservatoires et des facultés de musique ; le concours de composition de l'ECM est pour eux une première occasion d'être joué en dehors du cadre scolaire. D'autre part, parce que les œuvres s'inscrivent

47. Véronique Lacroix citée dans Dominique Olivier, « Ensemble contemporain de Montréal », *Voir*, 27 octobre au 2 novembre 1994.

48. *Ibid*.

souvent dans des esthétiques très différentes ; les placer côte à côte dans un même concert renforce le sentiment de diversité, mais n'offre pas de lieux communs, de points de comparaison entre les œuvres et, à ce titre, aucune recherche ne semble plus valable qu'une autre. De fait, les critiques ne commentent que brièvement les œuvres des lauréates et des lauréats. Néanmoins, le bien-fondé du concours n'est pas remis en question par les critiques. C'est même une « initiative à maintenir » selon Claude Gingras[49].

Une autre particularité du projet concerne la présentation des œuvres lors du concert final. Avant l'audition de chaque œuvre, les compositrices et les compositeurs prennent la parole tour à tour pour expliquer leur démarche créatrice et révéler les points saillants du processus compositionnel en atelier, comme l'explique Lacroix à Natasha Gauthier du journal *Hour* :

> Ce ne sera pas un concert régulier […]. Les compositeurs vont parler des moments forts des deux ateliers. Ils vont expliquer les transformations qu'a subies la pièce en jouant deux versions différentes du même passage. C'est une traduction du processus créatif[50].

Donner la parole aux candidates et aux candidats est une bonne idée en pratique. En théorie, le résultat dépend du talent de communication de l'artiste, comme le mentionne Claude Gingras :

> [Les compositeurs] sont venus, l'un après l'autre, « expliquer » leurs travaux. Une très bonne idée au départ. Hélas ! ces pauvres enfants ont bien du mal à mettre deux idées bout à bout et à parler convenablement dans le micro. Seule exception, l'unique femme du groupe, Danielle Palardy Roger, s'est exprimée avec une certaine clarté d'idées et d'articulation. Quant à ces messieurs qui la précédaient, la belle et souriante Véronique dut lire dans leur « pensée » et finalement parler à leur place[51].

---

49. Claude Gingras, « Malgré tout, une belle initiative de Véronique », *La Presse*, 19 février 1998.

50. « It won't be a straight performance […]. The composers will talk about the highlights of the two workshops. They'll explain the transformation of the piece by playing two different versions of the same passage. It's a translation of the creative process », Véronique Lacroix citée dans Gauthier, « All Together Now », *The Hour*, 17 au 23 mars 1994. Notre traduction.

51. Claude Gingras, « Place aux femmes ! », *La Presse*, 7 mai 1995.

François Tousignant abonde dans le même sens :

> Les interventions « explicatives » des compositeurs ont détonné dans cette soirée. Ils étaient pour la plupart gênés, sinon maladroits. Véronique Lacroix devrait se charger elle-même de ce genre de discours, habile qu'elle est aussi dans l'art de la communication orale[52].

Les deux ateliers aboutissent à un concert final clôturant l'ensemble du projet. Observons maintenant le détail du déroulement de quelques concerts et l'évolution du projet de 1994 à 2006. Le tableau 14 reproduit la liste de tous les participantes et les participants au concours de composition de l'ECM.

TABLEAU 14 Liste des participantes et des participants au concours de composition de l'ECM

1994	1995
Suzanne Hébert-Tremblay (1960-, Canada)	Marc Hyland (1960-, Canada)
Estelle Lemire (1960-, Canada)	Pierre Klanac (1971-, Canada)
Isabelle Marcoux (1961-, Canada)	Danielle Palardy Roger (1949-, Canada)
Jacques Tremblay (1962-, Canada)	Silvio Palmieri (1957-, Canada)
	Daniel Tremblay (1956-, Canada)
1996	**1997**
Bernard Falaise (1965-, Canada)	Paul Frehner (1970-, Canada)
Sean Ferguson (1962-, Canada)	Jean-François Laporte (1968-, Canada)
Michel Frigon (1967-, Canada)	Francis Ubertelli (1968-, Canada)
Ana Sokolovic (1968-, Canada)	André Ristic (1972-, Canada)

52. François Tousignant, « ECM : concert final », *Le Devoir*, 8 mai 1995.

1999	2000
Alain Beauchesne (1975-, Canada)	Rose Bolton (1971-, Canada)
Vincent Collard (1970-, Canada)	Emily Doolittle (1972-, Canada)
Patrice Coulombe (1973-, Canada)	Gordon Fitzell (1969-, Canada)
Justin Mariner (1971-, Canada)	Jean-François Laporte (1968-, Canada)
	Andriy Talpach (1974-, Canada)
2002	**2004**
Louis Dufort (1970-, Canada)	Wolf Edwards (1972-, Canada)
Nicole Lizée (1973-, Canada)	Ivan Ferrer Oroszco (1976-, Mexique)
Marci Rabe (1977-, Canada)	Vincent-Olivier Gagnon (1975-, Canada)
Patrick Saint-Denis (1975-, Canada)	Nicolas Gilbert (1979-, Canada)
	D. Andrew Stewart (1970-, Canada)
2006	
Charles-Antoine Fréchette (1981-, Canada)	
Aaron Gervais (1980-, Canada)	
David Litke (1977-, Canada)	
Maxime McKingley (1979-, Canada)	

3.4.3.1 Ateliers et concert 1994-1995

Lors de la deuxième édition des « Ateliers et concert », en 1994-1995, les œuvres ont été commandées pour un ensemble de huit interprètes : flûte, clarinette, cor, percussion, violon, alto, violoncelle et contrebasse. Le concert final, qui s'inscrit dans les activités des « Journées du

xx^e siècle[53] », a lieu le 6 mai 1995 à la salle Redpath et propose d'entendre les œuvres suivantes :

- Silvio Palmieri — *Vers ce silence* (1995)
- Marc Hyland — Neuf fragments pour la bouche du ciel (1995)
- Pierre-Krésimir Klanac — *Les êtres étrangement cycliques* (1995)
- Daniel Tremblay — *Si et seulement si* (1995)
- Danielle Palardy Roger — *Un cœur serein dans le tumulte* (1995)

À la suite du concert, les critiques musicaux s'accordent pour souligner le travail original de Palardy Roger, seule femme au programme, qui a demandé aux instrumentistes d'improviser certaines sections de la partition :

> L'ensemble était sollicité dans les sections d'improvisation travaillée qui tombaient toujours pile dans le discours plus dirigé de l'écriture. Cela avançait, étonnait. Un beau moment de musique, dynamique, fort et enlevant. Le langage y est plus actuel, plus urgent. La compositrice ne cherche pas le détour joli, elle va droit au but, s'appropriant les découvertes du jazz et des iconoclastes qui veulent encore dépasser les limites de l'instrument[54].
>
> Palardy Roger a démontré un rafraîchissant sens de l'humour et une force de caractère[55].
>
> […] une musique proche du minimalisme, mais pleine de trouvailles sonores et même d'humour. Mérite d'autant plus grand

53. Le NEM et la SMCQ ont également participé aux « Journées du xx^e siècle ».

    Le 10 mai 1995 à la salle Claude-Champagne, le NEM a présenté les œuvres de Magnus Lindberg, Morton Feldman et Arnold Schoenberg ainsi que deux œuvres commandées par le NEM et jouées pour la première fois à Montréal, *Exil* (1995) d'Alain Perron et *Un train pour l'enfer* (1993) de Denis Gougeon.

    Le concert de la SMCQ a eu lieu le lendemain, le 11 mai 1995, à la salle Pierre-Mercure. Au programme : Walter Boudreau (*Neuf Zéniths II* est joué pour la première fois), Alfred Schnittke, Otto Joachim (création de *Stacheldraht*), Igor Stravinsky et György Kurtag.

54. François Tousignant, « ECM : concert final », *Le Devoir*, 8 mai 1995.

55. « Palardy Roger displayed a refreshing sense of humour and force of character […] », Ilse Zadrozny, « Ensemble Contemporain Musicians Try Hard to Make Score Palatable », *The Gazette*, 8 mai 1995. Notre traduction.

> qu'elle venait à la toute fin d'un programme qui avait épuisé la concentration[56].

L'originalité esthétique de Palardy Roger est peut-être le fruit de sa plus grande maturité – elle est de dix ans l'aînée de ses collègues – et aussi de sa formation musicale, essentiellement autodidacte. Les autres candidats, eux, ont tous été les étudiants de Gilles Tremblay et de Clermont Pépin au début des années 1990 au Conservatoire de Montréal. De façon surprenante, leurs œuvres n'ont pas reçu autant d'éloges que celle de la compositrice. Hyland a toutefois suscité l'intérêt des critiques pour l'utilisation des phonèmes dits par les instrumentistes à quelques moments pendant son œuvre.

Le concert a attiré un public nombreux. La gratuité et la présence de la candidate et des candidats, entourés de leurs proches et des membres de leur famille, y sont sans doute pour quelque chose. Cependant, Zadrozny rapporte dans son compte rendu que de nombreux membres du public sont partis après l'entracte[57].

3.4.3.2 Génération 2000

Dans la foulée des célébrations entourant l'an 2000, Véronique Lacroix décide de transformer les « Ateliers et concert ». Désormais, le projet s'intitule « Génération », car l'objectif fondamental est de participer à la formation d'une nouvelle génération de compositeurs et de compositrices, comme l'explique Lacroix lors d'un entretien avec Dominique Olivier de *Voir* :

> Il est évident que, quand nous avons commencé les ateliers, en 1993, nous n'en étions pas à dépister, mais seulement à rendre justice à ceux qui étaient déjà là. Les cinq ou six premières années, nous nous sommes occupés à donner une voix aux compositeurs de ma génération. […] On peut maintenant se consacrer uniquement à la relève[58].

---

56. Claude Gingras, « Place aux femmes ! », *La Presse*, 7 mai 1995.

57. Ilse Zadrozny, « Ensemble Contemporain Musicians Try Hard to Make Score Palatable », *The Gazette*, 8 mai 1995.

58. Véronique Lacroix citée dans Dominique Olivier, « Le beau risque », *Voir*, 9 au 15 mars 2000.

« Génération » est désormais un concours de composition bisannuel, pancanadien et il s'adresse à tous les compositeurs et les compositrices de moins de 30 ans. Les ateliers sont concentrés en deux journées consécutives. Au cours des ateliers, les sessions de travail créatif avec les instrumentistes de l'ECM sont entrecoupées par l'audition d'une œuvre ou d'extraits d'œuvres antérieures des candidates ou des candidats sélectionnés. Ces œuvres sont jouées par quelques élèves de la classe d'interprétation de musique contemporaine du Conservatoire de Montréal. Toujours pour mieux connaître l'univers musical des participants et des participantes, des portraits-entrevues sont menés devant public par les compositeurs Serge Provost et Michel Gonneville. Une autre nouveauté est l'organisation d'une tournée nationale. Pour Génération 2000, la tournée est passée par Toronto (11 novembre 2000), Halifax (13 novembre), Winnipeg (23 novembre), Edmonton (24 novembre) et Vancouver (26 novembre), avant de s'arrêter à la salle Gabriel-Cusson du Conservatoire de musique du Québec à Montréal, le 29 novembre 2000. Le public a pu entendre les nouvelles compositions d'Andriy Talpach (né en 1974), *HWY 2* (2000), de Jean-François Laporte, *À l'ombre d'un murmure* (2000), de Rose Bolton (née en 1971), *Orion's Quilt* (2000), de Gordon Fitzell (né en 1968), *Flux* (2000) et d'Emily Doolittle (née en 1972), *Four Pieces About Water* (2000).

À la suite de l'audition du concert final de Génération 2000, certains commentaires sont sévères à l'endroit du programme et de la performance de l'ensemble musical de l'ECM. Tousignant critique le niveau des interprètes : « Les musiciens ne sont pas, admettons-le, de toute première qualité[59]. » Toutefois, c'est la valeur des œuvres qui est surtout remise en question. Tousignant remarque :

> D'une initiative qui paraissait intéressante […], le résultat demeure pour le moins timoré. Aucun des cinq compositeurs retenus par la direction de l'Ensemble contemporain de Montréal (ECM) n'a réussi à produire une œuvre aboutie. Est-ce à cause de la formule ? Les pièces doivent en effet être courtes sans porter à de réelles potentialités de croissance. Est-ce à cause de l'académisme qui envahit ces tentatives d'idées dans lesquelles nagent des étudiants

59. François Tousignant, « Génération X », *Le Devoir*, 1er décembre 2000.

> en mal d'intellectualisme non digéré ? […] Cette génération 2000 s'applique plus à faire la démonstration d'une science encore mal assimilée comme prétexte à l'art que d'idées artistiques qui se doivent de s'inventer un médium, un langage. Sinon, on sort de la salle marri, plus témoin d'une démonstration académique que d'une soirée musicale[60].

Le critique torontois Ken Winters du *Globe and Mail* estime aussi que les œuvres présentées manquent d'imagination :

> Beaucoup des techniques compositionnelles en présence n'étaient ni nouvelles ni frappantes ; et la cohérence, l'imagination et même un profil sonore mémorable n'étaient pas au rendez-vous[61].

Il est intéressant de constater que les œuvres ne sont pas perçues de la même façon au Québec que dans les autres provinces canadiennes. Par exemple, à Toronto, l'œuvre de Jean-François Laporte est qualifiée par Ken Winters de « timide effusion de souffles, de sibilances et de bruits marginaux de basse intensité[62] », tandis que le critique montréalais François Tousignant trouve que Laporte est le seul compositeur à avoir apporté de la « nouveauté » et de l'émotion à la soirée[63].

La démarche esthétique de Jean-François Laporte se distingue par son approche intuitive : il ose écrire « par oreille », fait remarquer Tousignant. En fait, la musique de Laporte est le résultat d'une écoute active de la matière sonore. Cela l'a conduit à fabriquer ses propres instruments de musique (tu-yo, bol, canette sifflante, trompe-sax, orgue-sirène[64]). Ces

---

60. *Ibid*.

61. « Many of the compositional techniques on display were neither fresh nor strikingly fine ; and coherence, imagination and even memorable sonic profiles were in short supply », Ken Winters, « Young Composers Display Too Little Promise », *The Globe and Mail*, 14 novembre 2000. Notre traduction.

62. « Shy effusion of breaths, sibilances and low intensity marginal noises. », Ken Winters, « Young Composers Display Too Little Promise », *The Globe and Mail*, 14 novembre 2000. Notre traduction.

63. François Tousignant, « Génération X », *Le Devoir*, 1er décembre 2000.

64. Le tu-yo est une sorte de tube recouvert d'une membrane de latex vibrante, le bol est recouvert d'une membrane en latex sur laquelle souffle l'interprète, les canettes sifflantes ou *Flying cans* sont des canettes de bière perforées attachées au bout d'une corde et dont la vitesse de rotation module des harmonies, le trompe-sax est un saxophone sur lequel le musicien ajoute un tube rigide à l'embouchure et, enfin, l'orgue-sirène est un instrument

instruments inventés, d'une part, donnent corps aux gestes sonores que Laporte souhaite produire et, d'autre part, sont des représentations de la musique jouée notamment lorsqu'ils sont intégrés à des installations visuelles et sonores.

En plus des œuvres composées pour instruments inventés, Jean-François Laporte écrit un bon nombre d'œuvres pour instruments acoustiques, comme *Prana* (1998), œuvre mixte commandée et créée par l'ECM le 18 février 1998 et interprétée par le NEM les 7 et 8 février 2002 ou encore *Le Chant de l'inaudible* (2000) donné en première mondiale le 26 avril 2001 à la SMCQ par le quatuor de saxophones Quasar.

Malgré les faiblesses relevées par les critiques, probablement dues au manque d'expérience des jeunes compositeurs et compositrices, mais également à la difficulté d'évaluer des œuvres exploratoires, comme nous l'avons mentionné plus haut, il demeure que le projet Génération est, pour Véronique Lacroix, essentiel à la formation des artistes. La partie atelier du concours permet aux candidates et aux candidats de tester leurs idées musicales et d'interagir avec les instrumentistes de l'ECM et avec le public présent. Elle leur fournit également une bonne occasion de se faire connaître et de diffuser leur musique. À ce propos, plusieurs compositeurs et compositrices qui ont participé au concours ont été rejoués par l'ECM et par d'autres ensembles de musique contemporaine du Québec. Le projet « Génération » mis sur pied par Véronique Lacroix offre, en outre, une excellente visibilité à la relève en diffusant leur nouvelle composition lors des tournées canadiennes[65]. Elle réalise ainsi le mandat qu'elle s'est donné en fondant l'ECM : stimuler et guider les jeunes créateurs et créatrices et faire connaître la musique contemporaine à un public élargi. Dans ce sens, William Littler, critique au *Toronto Star*, considère « Génération » comme un service rendu aux jeunes artistes :

> Un vieil adage latin nous dit que la répétition est le fondement de l'apprentissage et vous vous demandez pourquoi les compositeurs semblent parfois apprendre si lentement ?

à vent construit avec des sirènes de bateau et de camion qui sont contrôlées à l'aide d'une pédale d'expression.

65. Exceptionnellement, la tournée « Génération 2002 » s'est déplacée à Singapour, en Malaisie, le 17 décembre 2002 à l'invitation de la compositrice britannique d'origine singapourienne Joyce Bee Tuan Koh.

> À leurs débuts surtout, il est assez difficile pour les jeunes forgerons de la musique [notesmiths] d'être joués une première fois, à plus forte raison d'être rejoués, ce qui leur permettrait de mieux comprendre ce qui fonctionne ou non dans leurs compositions.
>
> C'est pourquoi l'Ensemble contemporain de Montréal mérite des félicitations pour avoir conçu un concours destiné aux jeunes compositeurs, pour travailler avec les lauréats à la création de nouvelles œuvres et pour les amener ensuite en tournée avec leurs œuvres[66].

3.4.4 Les concerts multidisciplinaires

Des événements multidisciplinaires sont souvent programmés par Véronique Lacroix, notamment les « Unions libres », un concept propre à l'ECM. Au fil du temps, les projets multidisciplinaires se sont développés en plusieurs types d'événements. Nous examinerons le programme de trois d'entre eux : les « Unions libres », les opéras et les spectacles de danse.

3.4.4.1 Unions libres

À la treizième saison (1999-2000), Véronique Lacroix inaugure un autre projet artistique au titre évocateur : « Unions libres ». Il s'agit d'un spectacle multidisciplinaire pour lequel les compositeurs participants et les compositrices participantes doivent considérer deux règles qui leur sont données au départ :

1) Choisir un partenaire-créateur pratiquant une autre discipline artistique que la musique, avec lequel il réaliserait une œuvre nouvelle de type multidisciplinaire.

---

66. « An old Latin adage tells us that repetition is the foundation of learning and you wonder why composers sometimes seem to learn so slowly ?

Especially in their early years, it is hard enough for young notesmiths to secure a first performance, never mind the repeated performances that would better enable them to understand what works and does not work in their new compositions.

That is why l'Ensemble contemporain de Montréal deserves congratulations for mounting a competition for young composers, working with the winners on the creation of new pieces and then taking both composers and pieces on tour », William Littler, « Youth is Well Served », *Toronto Star*, 23 novembre 2004. Notre traduction.

2) Choisir, dans le répertoire ayant précédé le XX^e siècle, une œuvre musicale fétiche qui devrait apparaître sous une forme ou une autre (en filigrane, en citation ou complètement cachée) au cours de l'œuvre[67].

Dans les notes de programme qui sont rédigées pour le concert, Véronique Lacroix précise l'intention artistique derrière la réalisation d'un tel projet :

> Mon désir était d'amener les compositeurs à se donner, à se positionner, à livrer une œuvre dont les choix révéleraient des affinités extra-musicales et stylistiques qui obligeraient la mise à nu et la fragilité qu'elle implique, avec tous les degrés possibles de refus et d'acceptation[68].

À partir de ces consignes de base, les compositeurs ou les compositrices et leurs partenaires ont dû faire front commun afin d'arriver à une vision commune, par-delà leur discipline respective. Présenté à Québec, le 5 mai 2000, lors du festival Musiques au présent, et à nouveau le 16 mai 2000 à la salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau, la première édition du spectacle « Unions libres » propose quatre œuvres qui allient la musique à la peinture, la sculpture, le cinéma et la danse.

La première œuvre au programme est *Catalogue de bombes occidentales* (2000)[69] d'André Ristic, sur des textes poétiques du sculpteur Serge Murphy. Le compositeur, un des plus joués par l'ECM[70], s'intéresse à la représentation graphique du son, que ce soit en mettant en scène l'œuvre ou en lui donnant une structure particulière. Ainsi, pendant l'interprétation de la partition du *Catalogue* par les musiciens de l'ECM, les poèmes de Murphy sont projetés sur écran, à la manière des surtitres que l'on peut voir dans les maisons d'opéra. Cependant, les poèmes n'ont pas la même fonction utilitaire. Dans les notes de programme, Murphy décrit la démarche artistique sous-jacente :

---

67. Programme de concert, 16 mai 2000, Archives de l'Ensemble contemporain de Montréal.
68. *Ibid.*
69. L'œuvre a obtenu le prix Jules-Léger de la nouvelle musique de chambre en novembre 2000.
70. Les œuvres suivantes d'André Ristic ont été programmées à maintes reprises par l'ECM : *Génération/Vitrail* (1998), *Vers* (1999), *Fortins* (2000), *Catalogue de bombes occidentales* (2000), *Environnement de cantate* (2001), *Projets d'opéra* (2003) et *Projet de peuple* (2005).

> Voilà cinq cents poèmes qui veulent tout prendre. Sortes de fragments, de morceaux brisés d'un monde fragile, ils parlent de tout, de moi, de vous et des éléphants aussi, peut-être. Ils ont rencontré la musique d'André Ristic : maintenant, ils chantent[71].

Puis, au niveau musical, Ristic explique que l'œuvre a la forme d'une « courbe parabolique décrivant graphiquement la chute d'un projectile[72] ». Pendant l'écriture de la partition, un grand nombre d'objets sonores ont découlé de cette courbe. Le compositeur les a classés par famille, à la façon d'un catalogue de produits d'usage courant, d'où le titre humoristique de l'œuvre. En effet, la musique de Ristic n'est pas dénuée d'humour et témoigne de son esprit vif. À ce propos, la journaliste Dominique Olivier note dans son compte rendu du concert que Ristic possède « un langage plein d'invention et truffé de douce ironie[73] ».

Post (2000) de Yannick Plamondon (né en 1970) et du cinéaste Philippe Gagnon utilise également la projection. Cette fois, il s'agit d'un film original sur le thème de l'hiver. Sur les paysages glacés de la saison froide à Québec, la musique de Plamondon témoigne, selon Olivier, des progrès compositionnels accomplis depuis ses débuts. Olivier insiste sur le fait que « l'œuvre musicale forte » de Plamondon n'accompagne pas le film de Gagnon : « *Post*, de Yannick Plamondon, est une œuvre autosuffisante, dont l'existence n'est pas tributaire du film de Gagnon. Au plaisir, donc, de la réentendre[74]. »

Le travail de Michael Oesterle (né en 1968) est d'un autre ordre. Ce sont les peintures de sa compagne, la peintre Christine Unger, qui lui ont servi d'inspiration. Michael Oesterle explique, dans les notes de programme, la conception du *Contrat social* (2000). L'œuvre fait appel à deux formations instrumentales distinctes. Les instruments à vent, le piano et la percussion, d'une part, les cordes, le clavecin et un jeune soprano (André Dagenais, membre des Petits Chanteurs du Mont-Royal) d'autre part. Le premier groupe produit des « sons mécaniques en utilisant un thème

71. Programme de concert, 16 mai 2000, Archives de l'Ensemble contemporain de Montréal.

72. *Ibid.*

73. Dominique Olivier, « Unions libres », *Voir*, 11 au 17 mai 2000.

74. *Ibid.*

sous-jacent de piano emprunté au premier concerto de Tchaïkovski[75] ». Le second groupe joue une musique délicate et statique dans l'esprit du texte tiré de « La Consolation de la philosophie » écrit par Boèce en 526. Olivier qualifiera l'œuvre de « magnifique démonstration de ce qui demeure touchant et sensible dans la musique d'aujourd'hui[76] ».

Apocryphal Graffiti (2000) de Sean Ferguson (né en 1962) et d'Isabelle Van Grimde est le fruit de la rencontre entre musique et danse. L'œuvre est exécutée par le danseur Robert Meilleur et les dix-sept musiciens de l'ECM. Elle débute en musique seulement. Puis survient l'entrée du danseur dont Olivier se souvient avec émotion : « Une magnifique chorégraphie s'élabore sur un solo de clarinette, moment émouvant de rencontre parfaite entre deux arts qui ont en commun de n'exister que dans la durée[77]. »

La deuxième édition d'« Unions libres » a lieu le 6 mai 2003 à la salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau. Étonnamment, les mêmes quatre compositeurs sont réinvités. Véronique Lacroix explique cette décision artistique :

> C'est là la surprise parce que tout le monde pensait qu'on inviterait d'autres compositeurs ! Mais aussi, ça leur donne l'occasion de pousser plus loin leur réflexion sur la multidisciplinarité, dont la pratique est un véritable défi en soi[78].

Par contre, les compositeurs, à l'exception d'Oesterle, sont jumelés à d'autres artistes. Le public découvre *L'Union à la une* (2003) de Sean Ferguson et de l'écrivaine Nathalie Mamias, *Dialogue sur d'infimes souvenirs* (2003) de Michael Oesterle et de la peintre Christine Unger, *Musique et film II* (2003) de Yannick Plamondon et de Justin Antippa, cinéaste, et enfin *Projets d'opéra* (2003) d'André Ristic et de l'artiste vidéaste Frédéric Saint-Hilaire. En ouverture du concert ont été présentés au public *Six Pianos* (1973) de Steve Reich (né en 1936) et une œuvre

75. Programme de concert, 16 mai 2000, Archives de l'Ensemble contemporain de Montréal.

76. *Ibid*.

77. *Ibid*.

78. Véronique Lacroix citée dans Réjean Beaucage, « Véronique Lacroix : chef de file ! », *La Scena Musicale*, vol. 8, nº 8, 2003.

inspirée de Reich, *Trip à six* (2003) de Louis Dufort (né en 1970) avec des vidéos de Yan Breuleux.

Cependant, « Unions libres II » ne reçoit pas de critiques aussi chaleureuses que celles de la première édition. Tousignant qualifie les unions libres de « forcées » et « stériles », ajoutant qu'il s'agit d'un « édifice qu'on voudrait beau [mais qui] craque sous tout son maquillage ». Il accuse les compositeurs « d'amateurisme » et reproche à Véronique Lacroix de « ne jamais lever les yeux des partitions » et de ne pas rendre la musique adéquatement[79].

La formule « Unions libres » représente un risque calculé. Selon Véronique Lacroix, ce type d'événement ne plait pas nécessairement à la critique, mais il répond à son souhait de réunir plusieurs formes d'art sur une même scène. Cela lui permet de créer des ponts entre les compositeurs, les interprètes et le public, comme elle l'explique au collaborateur à *La Presse*, Guy Marceau :

> L'ECM est comme une étoile : au centre, se trouvent les compositeurs d'ici, dont les musiques rayonnent et, dans les pointes de l'étoile, il y a le public. C'est pour lui qu'on fait tout ça. […] la musique, la peinture, le cinéma sont des choses connues du public et font appel aux sens. Et comme nos concerts thématiques sont truffés d'éléments visuels et sonores fantaisistes, le public doit laisser ses sens prendre le relais sans trop se poser de questions. Notre musique est un don, et elle doit être reçue[80].

Derrière l'interdisciplinarité se trouve l'idée que les publics sont confinés à une seule discipline, les personnes qui fréquentent le cinéma n'iraient pas aux concerts. Ainsi, décloisonner le concert de musique contemporaine en réunissant différents genres artistiques permettrait d'attirer de nouveaux publics : ceux des musées, du cinéma, de la danse, des soirées littéraires ou du théâtre.

---

79. François Tousignant, « Pas d'unions ni de liberté », *Le Devoir*, 8 mai 2003.

80. Citée dans Guy Marceau, « La trinité de Véronique Lacroix », *La Presse*, 5 mai 2003.

3.4.4.2 Les opéras

Pendant la période historique qui nous intéresse, Véronique Lacroix programmera deux opéras de chambre à l'ECM[81].

Véronique Lacroix et l'ensemble musical de l'ECM interprètent le premier opéra de chambre de Francis Caron (né en 1965), *Des hommes inutiles* (1999) les 3, 4 et 5 décembre 1999 au Théâtre La Chapelle. Composée d'après un livret de Joseph-Sylvain Poudrier, la pièce *Des hommes inutiles* raconte l'histoire d'un étranger (Bernard Levasseur, baryton) qui décide de se rendre à Prague pour refaire sa vie. Un philosophe (Patrick Mallette, basse) décide de l'y guider. Le sphinx (Pascal Mondieig, ténor), un hystérique obsédé et mou, les accompagne également. Arrivé à Prague, le trio assiste à un concert de musique contemporaine, une mise en abîme où le Quatuor de saxophones du Québec se joint à l'ECM pour jouer *No Name Game* (1999) d'Henri Koch, un mini-concerto pour quatuor de saxophone et ensemble de chambre. Après le spectacle, les trois compagnons de voyage se retrouvent dans une masure. Là, une vieille chanteuse de cabaret, Lancolie, interprétée par la soprano Chantal Dionne, chante pour eux. L'opéra connaît un dénouement kafkaïen avec la mort du chef d'orchestre et la fuite de l'étranger.

Les critiques sont dithyrambiques. François Tousignant, du quotidien *Le Devoir*, n'a que des bons mots pour les « excellents » chanteurs, pour les instrumentistes qui « ont vraiment rendu justice à cette musique », pour la scénographie « imaginative » de Nathalie Deschamps et, enfin, pour la musique de Francis Caron :

> Francis Caron a composé un premier opéra ma foi très réussi. L'utilisation de la voix en style syllabique fait qu'on entend tout du texte

81. À titre de comparaison avec les autres sociétés de concerts, notons qu'à la même période la SMCQ a présenté *Manuscrit trouvé à Saragosse* (2001) d'Evangelista du 22 au 24 novembre 2001, *The Rape of Lucretia* (1946) de Britten les 11, 13, 15 et 17 avril 2003 et *In Van* (2000) de Georg Friedrich Haas, le 12 octobre 2005. Quant au NEM, il a donné six œuvres opératiques : le monodrame *L'Adorable Verrotière* (1992) de Provost le 3 septembre 1992 (en première audition), la farce lyrique *Il suffit d'un peu d'air*, op. 65 (1991) de Claude Ballif le 28 novembre 1992, l'opéra de chambre *La Princesse blanche* (1993) de Rea le 3 février 1994 en coproduction avec Chants libres, *Wozzeck* (1917-1922) de Webern d'après un arrangement de Rea les 17, 19, 20 et 22 septembre 1995, *Le Vampire et la nymphomane* (1996) de Provost du 24 au 28 septembre 1996 et les 23 et 24 octobre 1998, et *L'Arche* (1999-2000 et 2003-2004) d'Isabelle Panneton les 25, 26 et 28 novembre 2004.

> (ne renions rien ici du mérite des chanteurs, bien sûr). Les effets sont adroitement dosés et toujours très efficaces, dramatiquement et musicalement parlant. Ce n'est pas de la plus grande audace, mais nous sommes à la scène et la musique doit se faire le liant de la sauce entre théâtre et poésie. Comme dans les premiers opéras de Verdi, il expérimente les recettes en osant un encore timide dosage d'épices plus personnelles.
>
> Si, donc, rien n'est absolument neuf, ce qui l'est, c'est que cela fonctionne. Jamais dans la petite heure et demie du spectacle ne ressent-on une minute d'ennui, une seconde d'agacement. Un premier envoi réussi et très prometteur pour ce compositeur dont on attend absolument une suite[82].

Près de cinq ans plus tard, lors du concert du 4 mai 2004 à la salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau, un autre opéra est présenté par l'ECM. La première partie du concert est consacrée à trois œuvres mixtes des professeurs de composition du Conservatoire : *Chute/Parachute* (1989) de Michel Gonneville, *Les Vertiges de S.* (2001) de Serge Provost (né en 1952) et *Impromptu* (1995) d'Yves Daoust (né en 1946). Après l'entracte, l'opéra de chambre en un acte *Elia* (2004) de Silvio Palmieri est donné en première audition. La mise en scène est signée, à nouveau, par Nathalie Deschamps et la scénographie est d'Anne Séguin-Poirier.

Le synopsis d'*Elia* raconte le désespoir d'Elia, une femme qui, apprenant que son mari Carlo aime un autre homme, noie son enfant dans la rivière. Le livret est du compositeur, d'après des textes de Daniele Pieroni, Pier Paolo Pasolini et des extraits de la Bible. Les textes sont juxtaposés afin de refléter l'état d'esprit des personnages. Le personnage de la mère, Elia, est interprété par deux chanteuses (Karin Côté, soprano, et Michèle Lozier, mezzo-soprano) pour symboliser le changement de personnalité qui s'est opéré après le drame. Carlo est interprété par Étienne Dupuis, baryton, et son amant Raffaele par le ténor Pascal Charbonneau. Un quatuor vocal formé d'Angela Waelch, Ariana Chris, Phillip Addis et Philippe Martel complète l'ensemble. Selon le critique François Tousignant, la soirée se révèle une réussite. Il souligne la qualité de la distribution – « tous chantent bien, juste, avec une présence qui porte » –, la direction « aussi

82. François Tousignant, « La belle et bonne utilité de l'inutilité », *Le Devoir*, 6 décembre 1999.

prenante qu'inspirée » de Véronique Lacroix et l'écriture de Palmieri « redoutable d'efficacité dramatique[83] ». En somme, l'opéra est bien reçu par la critique montréalaise. Selon Tousignant :

> Si l'opéra se chante en italien et avoue ses visées de renaissance d'un certain bel canto puccinien, l'esthétique orchestrale sort tout droit des tiroirs de Schoenberg (Erwartung en tête), de Berg (Wozzeck) et de sonorité française (Messiaen, Boulez) ou de Berio (un autre Italien). Le miracle vient du fait que, si on entend une parenté, jamais on ne sent le pastiche. Au contraire, cela coule de source. L'usage des motifs, leurs retours jamais insignifiants ou niaisement appuyés, l'orchestration en général, tout cela montre déjà une plume sûre dans le domaine lyrique. On applaudit donc à cette création qui, sans renouveler le genre, lui apporte un sang neuf bienvenu[84].

À la suite de ces deux bonnes productions, l'ECM présentera à nouveau un opéra ou plutôt un opéra bédé, *Les Aventures de madame Merveille* (2010) d'André Ristic, les 6 et 7 mai 2010 à la Maison de la culture Frontenac. L'opéra connaît un tel succès qu'il fera partie d'une tournée de huit représentations à Montréal et à Lennoxville au cours de la saison 2011-2012.

3.4.4.3 Les spectacles de danse

Véronique Lacroix organisera plusieurs spectacles en collaboration avec des chorégraphes entre 2000 et 2005. Bien que la danse ait été occasionnellement intégrée dans les concerts de l'ECM – le flamenco dans « L'amour sorcier » en 1995 et la collaboration entre Sean Ferguson et la chorégraphe Isabelle Van Grimde pour le concert « Unions libres » en 2000 –, Lacroix crée une nouvelle série appelée ECM*Danse* en 2000. En s'alliant au monde de la danse, les projets d'ECM*Danse*[85] pourront compter sur le public de la danse contemporaine. De plus, les projets connaîtront plusieurs représentations puisque les spectacles de danse sont, pour la plupart du temps, programmés pour plusieurs soirées. En

---

83. François Tousignant, « Un nouvel opéra, un vrai ! », *Le Devoir*, 6 mai 2004.

84. *Ibid*.

85. Les spectacles ECM*Danse* sont coproduits avec des troupes de danse. La part de production liée à la musique est plutôt restreinte.

d'autres mots, le but d'une telle opération est encore d'élargir le public de la musique contemporaine et d'offrir davantage d'occasions aux compositeurs de diffuser leurs œuvres.

Un premier projet a lieu du 7 au 10 et du 14 au 17 mars 2001 à l'Agora de la danse. Il s'agit du spectacle « Trois vues d'un secret » élaboré en collaboration avec la troupe de danse montréalaise Van Grimde Corps Secrets. Le spectacle présente un long numéro en trois parties sur trois musiques originales, de durées variables, signées tour à tour par James Harley, Serge Arcuri et Michael Oesterle.

Par la suite, la compagnie de danse Cas public, fondée par la chorégraphe Hélène Blackburn, présente du 9 au 12 et du 16 au 19 octobre 2002 le spectacle « Courage mon amour » à l'Agora de la danse. Les six danseuses et danseurs de Cas public évoluent sur les musiques pour violon solo ou en duo d'André Ristic, Nicolas Gilbert et Ana Sokolovic. Étant donné le succès de ce spectacle, il est repris le 13 décembre 2003 et le 19 novembre 2004.

Un autre projet est réalisé à la dix-huitième saison (2004-2005) en collaboration avec la compagnie de danse Colemand Lemieux. Interprétée du 26 au 30 avril 2005 à la Sala Rossa de Montréal, *Les Paradis perdus* (2005) de Christopher Butterfield (né en 1952) est une œuvre pour deux danseurs chorégraphiée par Laurence Lemieux sur la musique exécutée en direct par Christopher Butterfield.

Le dernier projet monté à cette période est « Exit » présenté du 18 au 21 et du 26 au 28 janvier 2006 à l'Agora de la danse. Les œuvres pour piano et percussion des compositeurs canadiens Howard Bashaw, Nicolas Gilbert, James Harley et Michael Oesterle ont été chorégraphiées par la chorégraphe et danseuse Dominique Porte.

Les collaborations pluridisciplinaires, notamment entre les milieux de la musique et de la danse, ne sont pas propres à l'ECM. La SMCQ a donné l'œuvre *Entre la mémoire et l'oubli* (1996) de Luc Marcel (né en 1962) sur des chorégraphies de Paul-André Fortier, les 29 février et 7 et 8 mars 1996, et aussi *Drumming* (1971) de Steve Reich (né en 1936) sur une chorégraphie de Ginette Laurin de la troupe O Vertigo, le 31 mars 1999 et le 16 février 2000. Le NEM a présenté, en coproduction avec

Grimde Corps Secrets, *Vortex temporum* (1994-1996) de Gérard Grisey (1946-1998) le 6 mai 2005 puis du 22 au 25 février 2006.

Pour l'ECM, une programmation utilisant la multidisciplinarité demeure un des moyens privilégiés pour répondre à deux objectifs principaux de son mandat : 1) stimuler le développement des compositeurs et des compositrices en créant des contextes de travail qui encouragent le risque et l'exploration ; et 2) attirer aux concerts de musique contemporaine des amateurs des autres formes d'art convoquées (peinture, danse, sculpture, poésie, etc.).

3.4.5 Les concerts-échanges

Véronique Lacroix inaugure en 1992 un important projet de développement international pour l'ECM. Lors des concerts-échanges, l'ECM reçoit, dans un premier temps, des musiciens et des musiciennes de l'étranger et, dans un deuxième temps, c'est au tour de l'ECM d'être reçu par l'institution étrangère pour présenter une série d'activités et de concerts. Il y a eu cinq concerts-échanges depuis la fondation de l'ECM : avec les villes de Barcelone (1993), Winnipeg (1996), Kiev (1999), Singapour (2002) et Mexico (2005).

En guise d'exemple, le 18 décembre 1992, l'ECM présente l'événement « Aller-retour Montréal-Barcelone ». En introduction, l'œuvre *Siegfried-Tableaux* d'Hyland, une œuvre qui figure déjà au répertoire de l'ECM, est jouée pour la première fois en Espagne. Toutes les autres œuvres entendues ont été écrites par des compositeurs d'origine espagnole : *-4° a Allschwill* (1989) de Jep Nuix (né en 1955), Épigrammes (1990) de Benet Casablancas (né en 1956), *Jenseits… Diesseits* (1992) de José-Manuel López López (né en 1956). Le public a également pu entendre le *Concerto da Camera n° 3*, op. 20 (1992) de José-Manuel Montanéz, œuvre commandée pour l'occasion par l'ECM et mettant en vedette la pianiste Claire Ouellet. « Aller-retour Montréal-Barcelone » est un projet d'échange entre Véronique Lacroix et Ernest Martinez-Izquierdo (né en 1962), chef d'orchestre et fondateur de l'ensemble Barcelona 216 (fondé en 1985). C'est ce dernier qui, exceptionnellement, a dirigé l'Ensemble contemporain de Montréal lors du concert montréalais. Véronique

Lacroix dirige à son tour l'ECM pour le concert présenté à Barcelone au début de l'année 1993.

Les concerts-échanges de l'ECM sont de bonnes occasions de découvrir la musique contemporaine en provenance d'autres pays et de permettre aux œuvres québécoises de voyager. La SMCQ participait déjà à une diffusion internationale du répertoire par des tournées européennes (1972, 1973, 1977 et 1988) ou nord-américaines (1976) et, comme nous l'avons vu précédemment, en présentant des solistes ou des ensembles étrangers en concert. En outre, le Prix de musique contemporaine Québec-Flandre est un projet similaire de coopération culturelle auquel la SMCQ participe depuis 1988[86]. Dans le cadre de ce concours, organisé par le CALQ, l'œuvre québécoise primée sera présentée par le Centre culturel de Vooruit à Gand et l'œuvre flamande lauréate sera jouée pendant la saison habituelle de la SMCQ. Les deux organismes feront également entendre l'œuvre primée dans son pays d'origine à la saison suivant la remise du prix. Pour la SMCQ, les retombées attendues d'une telle entreprise sont les mêmes que celles qu'espère l'ECM avec les concerts-échanges : le rayonnement des compositeurs et compositrices du Québec à l'étranger, la consolidation des liens avec les partenaires étrangers et l'établissement d'un réseau international de contacts.

3.5 CONCLUSION

Pendant ses premières années à la tête de l'ECM, Lacroix revendiquait l'« étiquette d'ensemble en émergence » pour décrire la formation instrumentale et défendre sa démarche esthétique. Près de vingt ans plus tard, c'est au tour de l'ECM de participer à l'institutionnalisation de l'innovation musicale en sollicitant et en jouant fréquemment de nouvelles œuvres.

Au total, 151 œuvres ont été commandées à 85 compositrices et compositeurs par l'ECM entre 1987 et 2006. Ce nombre est exceptionnel si on le compare avec celui des œuvres commandées par la SMCQ (55) et

86. Le concours existe toujours à ce jour, mais le CALQ n'a pas arrêté de nouvelle date d'inscription depuis 2006.

le NEM (25[87]) pendant la même période. Celles et ceux qui ont reçu des commandes de l'ECM sont principalement originaires du Canada (76 contre 9 de l'étranger, soit 89 %). Les compositeurs ou compositrices de l'étranger proviennent de pays aussi différents que le Mexique, l'Allemagne, la Bulgarie, la France, l'Espagne, l'Ukraine, la Norvège, la République de Singapour et le Japon. Notons également que Lacroix porte une attention particulière à la musique écrite par les femmes : elle a commandé des œuvres à 21 compositrices (soit 25 % des 85 artistes au total)[88]. De plus, les compositrices ont été mises à l'honneur en plusieurs occasions. Par exemple, lors des concerts « Trois jours avant » donnés le 5 mars 1993 dans le cadre de la Journée internationale des femmes, « ContemporElles » qui a eu lieu le 29 octobre 2000 dans le cadre du Super MicMac[89], ou « Jeu de portrait : Ana Sokolovic », le 5 octobre 2003. Enfin, une majorité des compositrices ou des compositeurs sélectionnés par Lacroix sont nés dans les années 1960 (26) et 1970 (28) et ont entre 20 et 30 ans au moment de leur première commande. Ce chapitre nous a permis un examen attentif des efforts d'originalité de Véronique Lacroix en matière de programmation. L'analyse des programmes de concert de l'ECM révèle une constante : l'ECM se distingue des autres organismes voués à la musique contemporaine en se consacrant essentiellement aux artistes en début de carrière.

Pour Véronique Lacroix, les compositrices et les compositeurs sont au cœur de son projet : « Depuis sa fondation en 1987, l'Ensemble contemporain de Montréal se consacre à découvrir de nouveaux territoires en musique et à offrir un lieu d'expression à ceux qui en sont les premiers explorateurs : les compositeurs[90]. » La philosophie de Lacroix est de suivre le compositeur ou la compositrice et de lui donner les outils

87. Ce nombre inclut les œuvres commandées et créées pour le concours Forum international des jeunes compositeurs.

88. En guise de comparaison, Lorraine Vaillancourt du NEM proposera des commandes à 4 femmes (17 % des 24 compositeurs) et Walter Boudreau de la SMCQ, à 8 femmes (17 % des 46 compositeurs).

89. Produit par les Productions SuperMusique avec la collaboration de plusieurs ensembles et organismes culturels montréalais, le festival Super MicMac (Musiciennes innovatrices canadiennes/Musiques actuelles et contemporaines) a eu lieu du 25 octobre au 12 novembre 2000.

90. Programme de concert, 26 avril 2005, Archives de l'Ensemble contemporain de Montréal.

nécessaires à son cheminement professionnel. En entrevue, Véronique Lacroix nous a décrit le parcours typique d'une collaboration de l'ECM[91]. D'abord, lorsque le compositeur ou la compositrice étudie ou a fraîchement diplômé du Conservatoire ou de l'université, une invitation à participer au concours Génération lui est transmise. C'est une occasion de travailler avec les interprètes de l'ECM lors des ateliers et d'écrire une nouvelle composition qui sera éventuellement diffusée dans différentes villes canadiennes. Puis, le compositeur ou la compositrice est amené à composer pour un effectif instrumental précis, par exemple pour l'Ensemble de flûtes Alizé, un fréquent collaborateur de l'ECM. Par la suite, il ou elle obtient une commande de l'ECM pour l'écriture de ce que Lacroix nomme une « sinfonietta contemporaine », c'est-à-dire une œuvre pour un orchestre de chambre. L'artiste peut également être encouragé à participer à un projet multimédia incluant de la danse, des installations visuelles ou de la théâtralisation. Enfin, les compositrices ou les compositeurs promis à un bel avenir reçoivent une commande pour la création d'une œuvre pour grand ensemble ou pour un opéra. Cette collaboration suivie, développée au fil du temps, encourage les compositeurs et les compositrices et accorde une grande importance au principe de réciprocité. Interrogée à ce propos lors d'une entrevue, Lacroix nous précise la nature de cette relation :

> Je considère que le principe de « réciprocité » de l'apprentissage des notions de composition et de style que je développe personnellement en partage avec les compositeurs au cours de leurs recherches et de leur développement musical à long terme avec notre ensemble, est aussi valable pour les auditeurs de l'ECM+. Soit dans l'immédiat, lorsque ceux-ci assistent aux ateliers publics de composition ou concerts commentés sur scène de *Génération,* soit à long terme, s'ils suivent nos activités sur plusieurs années alors que certains des compositeurs reviennent armés de nouvelles instrumentations ou dans un contexte thématique différent[92].

Plusieurs jeunes qui ont fait leurs premières armes avec l'ECM entretiennent encore de nos jours une relation fertile et fidèle avec l'ensemble.

---

91. Entrevue par Skype avec Véronique Lacroix, 22 juillet 2013.

92. Véronique Lacroix, *Réciprocité : précisions,* courriel transmis à l'auteure, 23 juillet 2013.

Parmi ceux-ci, nommons Sylvio Palmieri, Ana Sokolovic, Pierre-Krésimir Klanac et André Ristic, les quatre artistes les plus joués par l'ensemble. Il est intéressant de noter la variété des allégeances esthétiques de cette compositrice et de ces compositeurs. On peut y voir un témoignage de la largeur d'esprit de Lacroix, de sa capacité à repérer et à valoriser le talent individuel plutôt que de se contraindre à programmer des œuvres s'insérant dans une même esthétique. Ainsi, la musique de Palmieri, un élève de Gilles Tremblay au Conservatoire de musique de Montréal, peut être qualifiée de lyrique en ce sens qu'elle est intimement liée à la poésie et à l'art vocal. Le compositeur est particulièrement attaché à la poésie de Pier Paolo Pasolini qui lui a servi de point de départ, par exemple, pour les *Poesiole notturne* (1997) et pour l'opéra *Elia* (2004). Même dans ses *Préludes* (1996-1998) pour piano, dont des extraits sont joués par Ristic en mai 1998, il intègre des poèmes dans la partition. Klanac, Sokolovic et Ristic sont les représentants de ce que Maxime McKinley nomme les « Slaves de Montréal » parce qu'ils ont en commun « la géographie de leurs origines, leur génération (ils sont nés dans les environs de 1970). Ils écrivent une musique souvent ludique, consonante, immédiatement efficace, et ont avec l'ECM+ une relation privilégiée depuis plusieurs années[93] ». En dépit de ces similitudes, chacun possède un style qui lui est propre. Dans les caractéristiques générales de l'écriture de Klanac, on retrouve des techniques musicales développées principalement entre le Moyen-Âge et l'époque baroque, notamment le canon et l'isorythmie. De plus, le caractère religieux de ses œuvres, notamment dans *La Joie éclatante des jeunes époux* (1999), dans *Marie, reine des anges* (2000) ou encore dans *En attendant la joie définitive* (2004), fait écho à la spiritualité de ses professeurs (Gilles Tremblay et Gérard Grisey) ainsi que de leur maître Messiaen. Les œuvres de Sokolovic s'inscrivent dans une modernité héritée d'un Bartók ou d'un Kodály. Comme eux, elle s'inspire du folklore des Balkans dont elle retient la modalité et les couleurs harmoniques caractéristiques. Enfin, Ristic compose dans un style éclectique, caractérisé par la vitesse et la vivacité d'esprit. Avec une pointe d'humour, il décrit lui-même sa musique comme « un genre de zapping-shuffle rythmé

93. Maxime McKinley, Site Internet cettevilleetrange.org : Chronique sur la création musicale québécoise, <http://www.cettevilleetrange.org>, consulté le 23 août 2011.

d'éléments puisés à une collection de phantasmes instrumentaux, qui se résout souvent par une sorte de self-cannibalisme de l'œuvre musicale elle-même, où l'une des idées musicales aura fini par dévorer toutes les autres[94] ».

L'ouverture d'esprit de Lacroix et sa capacité à prendre des risques en programmant surtout des compositeurs ou des compositrices appartenant à la relève font de l'ECM un ensemble avec une personnalité propre qui le distingue des autres organismes de musique contemporaine à Montréal qui programment pour une bonne part des classiques de la musique contemporaine.

94. Site Internet d'Art Music Promotion <http://www.artmusicpromotion.org/aristic.html>, consulté le 23 août 2011.

Chapitre 4

LE NOUVEL ENSEMBLE MODERNE (1989-)

TABLEAU 15 Chronologie musicale des années 1990 et 2000

1990	Serge Provost est nommé professeur de composition au Conservatoire de musique de Montréal. Fondation de Chants libres, compagnie de création lyrique, par Pauline Vaillancourt. Novembre : Festival New Music America/Montréal Musiques actuelles organisé par Jean Piché. Ce festival donne lieu à un débat autour de la musique postmoderne qui sera publié dans la revue *Circuit*.
1991	Publication du rapport Arpin sur la culture et les arts. Fondation de Réseaux des arts médiatiques par Jean-François Denis, Gilles Gobeil et Robert Normandeau. Début de la revue *Circuit, musiques contemporaines*, fondée par Lorraine Vaillancourt et Jean-Jacques Nattiez. Début de la revue *La Scène musicale*. La SMCQ reçoit le Grand Prix du Conseil des arts de Montréal à l'occasion de son 25e anniversaire de fondation.
1992	Publication de la politique culturelle « Notre culture, notre avenir » de Liza Frulla. Début de l'émission radiophonique *Champs magnétiques* (1992-1995) de la SRC, réalisée par Mario Gauthier. Cette émission diffusait des concerts de l'ACREQ, de Code d'accès et de SuperMusique. Fondation d'Espaces sonores illimités, un collectif de compositeurs composé d'Alain Dauphinais, d'André Hamel et d'Alain Lalonde.
1993	Fondation de Quasar, quatuor de saxophones, avec Marie-Chantal et Mathieu Leclair, André Leroux et Jean-Marc Bouchard. Début de l'étiquette UMMUS de la Faculté de musique de l'Université de Montréal.

1994	7 mai : Table ronde au Monument national autour de la question « Qui a peur de la musique contemporaine ? » Il s'ensuit au cours des mois suivants diverses réactions de la part de plusieurs intervenants et intervenantes du milieu musical qui seront publiées en 1996 dans un numéro spécial de la revue *Circuit* intitulé « Ruptures ». Fondation du Conseil des arts et des lettres du Québec. Fondation d'Innovation en concert par Tim Brady.
1995	Denys Bouliane est nommé professeur de composition à l'Université McGill. Isabelle Panneton est nommée professeure de composition à l'Université de Montréal. Début de l'émission radiophonique *Navire Night* (1995-2004) de la SRC, réalisée et animée par Hélène Prévost et Mario Gauthier.
1996	Fondation des Prix Opus du Conseil québécois de la musique visant à souligner l'excellent du milieu musical québécois.
1997	Fondation du Quatuor Molinari par Olga Ranzenhofer. Fondation de l'Ensemble Kore par Marc Couroux et Michael Oesterle. Début de l'émission radiophonique *L'Espace du son* de la SRC, réalisée par Mario Gauthier.
1998	Fondation de Constantinople par Kya et Zya Tabassian. Fondation du Trio Fibonacci par Julie-Anne Derome. Fondation du Quatuor Bozzini par Isabelle Bozzini.
1999	Fondation d'Erreur de type 27 par Patrick Saint-Denis, Alexis Lemay et Yannick Plamondon. Début du festival Elektra consacré aux musiques électroacoustiques et aux images numériques.
2000	Éric Morin est nommé professeur de composition à l'Université Laval. 3 juin : Symphonie du millénaire, oratoire Saint-Joseph. La SMCQ, l'ECM et le NEM participeront à l'interprétation de cette œuvre collective monumentale. 25 octobre au 12 novembre : Festival Super MicMac, Musiciennes innovatrices canadiennes/Musiques actuelles et contemporaines, produit par SuperMusique. La SMCQ, l'ECM et le NEM présenteront des concerts lors de cet événement.
2001	Denis Gougeon est nommé professeur de composition à l'Université de Montréal.

2002	Début du Concours musical international de Montréal sous l'égide des Jeunesses musicales du Canada. Fondation du Consort contemporain de Québec (2002-2008) par Nicolas Jobin. Fondation d'Ekumen par Nicolas Bernier. L'organisme s'engage dans l'exploration de l'art sonore et de la musique électroacoustique. L'ECM reçoit le Grand Prix du Conseil des arts de Montréal pour le concert « Cage en liberté ».
2003	Début du Festival Montréal/Nouvelles musiques fondé par Denys Bouliane et Walter Boudreau. La SMCQ, l'ECM et le NEM participeront aux diverses éditions de ce festival bisannuel.
2004	Abolition de la radio culturelle francophone de Radio-Canada et création du nouveau concept Espace musique. Fondation des Productions Totem contemporain par Jean-François Laporte.
2005	Fondation d'In Extensio par MariEve Lauzon, Louise Campbell et Barah Héon-Morissette. Fondation de Sacré Tympan par Pierre Labbé.
2006	Fondation de l'Institut arts cultures technologies (IACT), un important regroupement de chercheurs et de créateurs à l'Université de Montréal, par Jean Piché. Fondation de l'Ensemble Chorum par Raphaël Dubé et Charles-Antoine Fréchette.
2007	Fondation de Sixtrum, ensemble de percussions en résidence à l'Université de Montréal, par Robert Leroux. Fondation du Vivier, regroupement d'organismes spécialisés en musique contemporaine.
2008	François-Hugues Leclair est nommé professeur de composition à l'Université de Montréal. Fondation de l'Ensemble Transmission consacré à la musique moderne et contemporaine pour ensemble de chambre.

4.1 LE FONCTIONNEMENT DU NOUVEL ENSEMBLE MODERNE

Le Nouvel Ensemble moderne (NEM) est officiellement constitué le 27 septembre 1988 par Lorraine Vaillancourt[1]. Il s'agit d'un orchestre de chambre permanent de quinze instrumentistes, incluant un quintette à cordes, un quintette à vents, une deuxième clarinette, une trompette, un trombone, un piano et des percussions. Contrairement aux formations mobiles d'autres ensembles de musique contemporaine, comme la SMCQ ou l'ECM qui engagent souvent des interprètes invités en fonction des œuvres programmées, le NEM représente donc une formation plus classique et en continuité avec le principe de permanence des musiciens et des musiciennes que l'on trouve dans les orchestres de chambre voués au répertoire traditionnel de concert. Avec un ensemble comme le NEM, Vaillancourt offrira des concerts dont la programmation ne se définit plus en premier lieu par son éclectisme et son avant-gardisme, comme ce fut le cas avec les Événements du Neuf, mais plutôt, dans une mesure importante, par la diffusion d'un répertoire de « classiques contemporains », au côté d'œuvres récentes composées pour ce type de formation. Dans l'introduction du livre *NEM un parcours contemporain 1989-2009* Vaillancourt explique :

> Après douze années (1978-1990) aux Événements du Neuf, une société de concerts cofondée avec José Evangelista, John Rea et Claude Vivier, où toutes les audaces étaient permises, le besoin de

1. Née en 1947 à Arvida (Jonquière), Lorraine Vaillancourt entreprend dès 1964 une formation musicale auprès de la pianiste Hélène Landry au Conservatoire de musique du Québec. Puis, de 1968 à 1970, elle étudie la direction d'orchestre à l'École normale de musique de Paris avec Pierre Dervaux et le piano avec Yvonne Loriod et Anne-Marie de Lavilléon-Verdier. De retour au Québec, elle poursuit une carrière à la fois de pianiste, de cheffe d'orchestre et de professeure à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, où elle prend la direction de l'Atelier de musique contemporaine en 1974. En tant que cheffe d'orchestre, elle a commandé et créé de nombreuses œuvres de compositrices canadiennes et de compositeurs canadiens comme Michel Longtin, Serge Arcuri, Serge Provost, Denis Gougeon, Isabelle Panneton ou encore Gilles Tremblay. Elle a été invitée à diriger nombre d'ensembles de niveau international, dont l'Orchestre symphonique de Montréal, les Percussions de Strasbourg, l'Orchestre national de la RAI (Italie) et l'Orchestre Gulbenkian (Portugal). Enfin, elle a participé à la création de la revue nord-américaine *Circuit, musiques contemporaines* en 1990.

> former un ensemble permanent qui se consacrerait à la musique d'aujourd'hui s'est naturellement fait sentir[2].

Pour ce faire, Lorraine Vaillancourt s'entoure d'un groupe d'instrumentistes spécialisés dans l'interprétation de musiques du XX^e^ siècle. Le processus de sélection des musiciens et des musiciennes s'effectue par cooptation, car il consiste en un repêchage d'interprètes déjà connus de Vaillancourt ou des membres de l'ensemble. Les instrumentistes sont recrutés pour leur talent d'interprète, mais également en fonction de leur personnalité. Il va sans dire qu'une compréhension du mandat du NEM et une bonne intégration au groupe sont des critères de base dans le choix des candidats, comme l'explique Vaillancourt :

> Les musiciens du NEM, je les ai choisis vraiment un par un, donc j'ai choisi des gens qui avaient le goût de faire cette musique et qui avaient envie de travailler. On était sur la même longueur d'onde. Bon, il y a eu des musiciens qui ont changé, mais le processus est toujours le même, on les choisit, on ne fait pas d'audition. On sait qu'il y a de bons musiciens, donc on cherche toujours des musiciens qui vont « fitter » dans le groupe. C'est une question, encore une fois, d'esprit, d'éthique, de respect les uns des autres et du désir de relever les défis. On travaille avec des gens puis, à un moment donné, il y a une sorte de consensus. Je prends toujours les décisions avec la section concernée. Par exemple, si l'on doit changer une corde, bien je parle d'abord avec les gens des cordes et je leur demande s'il y a quelqu'un à qui ils pensent qui pourrait être intéressant. On a toujours nos petites idées, on connaît beaucoup les musiciens, qui travaillent eux-mêmes partout. C'est un processus assez lent aussi à ce niveau-là. Ce qui fait que cette équipe-là est très serrée. C'est une famille[3].

Le NEM est reconnu pour la cohésion assez exceptionnelle entre les membres de l'ensemble musical, tant par leur jeu que dans leurs relations

---

2. Lorraine Vaillancourt citée dans Cathy Beauvallet, Lorraine Vaillancourt et Nathalie Cloutier, *NEM, le Nouvel Ensemble moderne : un parcours contemporain, 1989-2009*, Montréal : à compte d'auteur, 2009, p. 3.

3. Lorraine Vaillancourt citée dans Marie-Christine Parent, Bernard Chassé et Laurent Lapierre, « Lorraine Vaillancourt et le Nouvel Ensemble moderne », *Centre de cas*, Montréal : HEC, n° 9 40 2005 035, 2004, p. 18.

interpersonnelles. D'ailleurs, cette ambiance de travail joue probablement un rôle dans le fait que l'ensemble compte encore, au moment d'écrire ces lignes, trois interprètes[4] engagés lors de la fondation du NEM. Cependant, pour arriver à faire fonctionner un ensemble qui se démarquera par sa qualité exceptionnelle d'exécution, il faut non seulement du temps et du talent, mais aussi des ressources humaines et financières sur lesquelles s'appuyer.

Ainsi, au lieu d'assumer elle-même les tâches secondaires – réaliser les communiqués de presse, planifier les horaires des musiciens, réserver les locaux de répétition et les salles de concert –, comme c'était le cas aux Événements du Neuf, Lorraine Vaillancourt s'entoure d'une équipe administrative capable de gérer tous les aspects organisationnels associés à la diffusion des œuvres.

Pierrette Gingras, étudiante en chant à l'Université de Montréal, est recrutée dès les débuts du NEM en tant que directrice générale. Bien qu'elle ne possède pas de diplôme de gestion, elle a quelques expériences pertinentes et, surtout, elle s'intéresse à la musique contemporaine et elle est attirée par ce travail. Communicatrice aguerrie, elle défend avec conviction la vision de Lorraine Vaillancourt auprès des organismes subventionnaires, des producteurs et des diffuseurs. De plus, elle travaille à créer et à établir de nombreux partenariats entre le NEM et le milieu de la musique contemporaine en Europe, un réseau de festivals et de diffuseurs spécialisés avec lequel le NEM entretient des liens étroits et constants. Pierrette Gingras quitte le NEM en 2000[5].

À la suite de son départ, Lorraine Vaillancourt cumule les postes de directrice artistique et de directrice générale. L'équipe administrative cherche pendant un moment une personne pour pourvoir ce poste, puis elle y renonce, comme le rapporte Vaillancourt :

4. Michel Bettez, bassoniste, Lise Bouchard, trompettiste, et Julien Grégoire, percussionniste.

5. Pierrette Gingras poursuivra sa carrière d'abord en tant que gestionnaire indépendante d'organismes artistiques. Elle accepte en 2002 le poste de directrice générale de la SMCQ. De 2010 à sa retraite en 2019, elle est la directrice générale du regroupement Le Vivier. Fondé en 2008 à Montréal, Le Vivier est un regroupement d'ensembles et d'organismes musicaux œuvrant dans le domaine de la création musicale. Nous y reviendrons en fin de chapitre.

> Finalement, j'ai récupéré le titre officiel de direction générale, artistique et générale [*sic*], parce qu'on a réalisé que, justement, cette nécessité d'osmose est telle qu'au fond c'est mieux que ce soit la même personne, à l'artistique et à la direction générale, à moins de trouver la perle rare. Il faut quelqu'un qui endosse vraiment notre vision et qui est capable de la vendre. Alors on a eu toutes sortes de problèmes par la suite : des gens trop gestionnaires. Ce n'est pas une comptabilité. Et ça, c'est vraiment important[6].

La direction administrative au NEM vient donc compléter le travail de la directrice générale. La personne chargée de la direction administrative gère les budgets, rédige les demandes de subventions, évalue la faisabilité de divers projets (tournées, disques, concerts bénéfices, etc.). Elle supervise également le travail de l'équipe administrative et s'assure de la bonne communication entre ses membres. Ce poste, longtemps occupé par Claire Métras (de 1989 à 1994 et de 2000 à 2008) puis par Vincent Lapointe (2008-2010) et Robert Thuot (2010-2012), est actuellement attribué à Normand Forget, un des musiciens fondateurs de l'ensemble, qui a récupéré le titre de directeur général en 2013 et de directeur artistique en 2016.

L'équipe du NEM compte également une coordination de production et une coordination des communications. Les relations de presse et l'organisation des tournées à l'étranger sont confiées à des agences externes.

En ce qui touche le financement des activités, le NEM bénéficie rapidement du soutien de partenaires et d'organismes subventionnaires. Dans cette lettre datée du 15 juin 1988, France Malouin, du Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal (CACUM, aujourd'hui le Conseil des arts de Montréal), indique à Lorraine Vaillancourt la marche à suivre :

> En effet, établir sur une base permanente un ensemble de musique contemporaine m'apparaît une excellente idée et répond à un besoin de notre milieu musical. De plus, les jeunes musiciens impliqués dans ton projet sont tous d'excellents interprètes de musique

6. Lorraine Vaillancourt citée dans Marie-Christine Parent, Bernard Chassé et Laurent Lapierre, « Lorraine Vaillancourt et le Nouvel Ensemble moderne », *Centre de cas*, Montréal : HEC, nº 9 40 2005 035, 2004, p. 12.

> contemporaine. […] Tu pourrais faire une demande d'aide financière au Conseil des arts de la Communauté urbaine de Montréal. Cependant, il faudrait d'abord, ou bien que l'Ensemble des Événements du Neuf s'incorpore, ou bien qu'une demande en projet spécial pour l'orchestre soit présentée par les Événements du Neuf. Cette demande spéciale, par contre, serait non récurrente[7].

Confiante dans son projet, et en attendant l'obtention des premières subventions publiques, Vaillancourt décide d'investir personnellement dans la fondation du NEM en vendant sa maison pour financer les premières activités de l'ensemble. À son avis, il est essentiel que les interprètes travaillent dès le départ dans de bonnes conditions, quitte à offrir un cachet plus bas que les normes imposées par la Guilde des musiciens du Québec pour des services ponctuels[8]. Dès lors, une convention collective des musiciens est rédigée.

Lorraine Vaillancourt peut également compter sur l'appui de la Faculté de musique de l'Université de Montréal. En effet, depuis novembre 1989, le NEM est un « ensemble en résidence », ce qui lui permet, entre autres, d'utiliser les instruments de musique (piano et percussions), d'occuper gratuitement des locaux administratifs, des salles de répétition et de bénéficier à des coûts réduits de la salle Claude-Champagne. Une partie du salaire de professeure de Vaillancourt est également allouée à sa tâche de directrice artistique du NEM. En échange, le NEM organise des ateliers, participe aux séances de lecture des travaux des étudiants et des étudiantes en composition, collabore à divers cours de composition et de techniques modernes d'écriture, accueille des stagiaires en composition ou en interprétation, etc. Appartenir à la communauté universitaire est aussi, en théorie, une façon d'attirer et de retenir un certain public, formé, entre autres, des étudiantes et étudiants, des diplômées et diplômés, et des professeures et professeurs en musique de l'Université de Montréal. Le NEM souhaite ainsi mieux résister aux pressions du marché de la musique et réaliser dans de meilleures conditions son mandat : promouvoir, interpréter et diffuser les grandes œuvres musicales des XX^e^ et

7. Lettre de France Malouin, conseillère du Conseil des arts de la communauté urbaine de Montréal, 15 juin 1988, Fonds Les Événements du Neuf, Université de Montréal, P324.

8. Entrevue avec Lorraine Vaillancourt, 9 août 2013.

XXIe siècles et contribuer à la création de nouvelles œuvres musicales d'origine québécoise, canadienne ou étrangère.

De nombreuses opérations de partenariat ont été menées au fil des ans avec des organismes culturels canadiens, tels Chants libres, Codes d'accès, le Festival international de musique actuelle de Victoriaville, la Société Radio-Canada, le Domaine Forget et la Chapelle historique du Bon-Pasteur, pour n'en nommer que quelques-uns. Membre du Conseil québécois de la musique (CQM) et du groupe Le Vivier[9], le NEM est subventionné, pour ses concerts à Montréal, de façon constante par le Conseil des arts du Canada, par le Conseil des arts et des lettres du Québec et par le Conseil des arts de Montréal. En ce qui concerne les commandes d'œuvres à des compositeurs et des compositrices de l'étranger – celles-ci, nous le verrons plus loin, constituent une importante partie du répertoire musical du NEM –, le financement provient soit d'un commanditaire étranger, soit du fonds de fonctionnement du NEM. En France, les organismes de diffusion comme les festivals peuvent commander des œuvres à des compositeurs ou des compositrices de l'international, pas nécessairement français, pour un ensemble étranger. Le NEM a donc joué, en première mondiale, en France, plusieurs œuvres de compositeurs ou de compositrices de l'étranger composées spécialement pour lui.

La description du mode de fonctionnement du NEM nous amène à poser le constat suivant : forte de son expérience, Lorraine Vaillancourt a réussi à obtenir avait fait défaut aux Événements du Neuf : des instrumentistes fidèles, une équipe administrative dévouée, des membres motivés à collaborer et un financement important et durable qui lui donnent les moyens de réaliser sa mission musicale. Malheureusement, encore aujourd'hui, le NEM n'arrive pas trouver le financement qui lui permettrait d'accorder à ses instrumentistes un véritable statut d'employés permanents. Ceux-ci doivent donc multiplier les engagements en tant que solistes ou au sein d'autres ensembles musicaux. Plusieurs enseignent aussi. Ces activités sont certes importantes pour le développement personnel des interprètes,

9. Fondé en 2008, Le Vivier est un diffuseur spécialisé en musique contemporaine qui regroupe une vingtaine d'organismes. Nous y reviendrons plus loin.

mais une permanence leur permettrait de mettre de côté les contrats les moins intéressants de façon à s'investir davantage dans le projet du NEM.

4.2 LA VISION ARTISTIQUE

4.2.1 « Prendre le temps »

Lorsque Lorraine Vaillancourt a fondé le Nouvel Ensemble moderne, la SMCQ avait récemment annoncé la nomination de Walter Boudreau à la direction artistique et un changement d'orientation esthétique dans la programmation des œuvres. En effet, la SMCQ choisit de s'engager dans la voie de l'ouverture aux autres courants actuels et prend le parti de la nouveauté. La journaliste Dominique Olivier commente la situation :

> Les deux sociétés de concerts les plus importantes en musique contemporaine à Montréal, le Nouvel Ensemble moderne et la Société de musique contemporaine du Québec, reflètent cette divergence [entre éclatement postmoderne et classicisme contemporain]. Depuis l'avènement, en 1989, du N.E.M., les deux orientations se dessinent clairement, la S.M.C.Q. prenant le parti pris de la nouveauté, le N.E.M., celui du « classicisme contemporain ». À travers toutes les politiques adoptées par ces deux sociétés de concert, on a vu s'établir une diversité, une volonté d'élargir le champ : « Le nombre même de sociétés de concert va grandissant pour représenter toutes les facettes de la culture québécoise[10]. » La disparition de Serge Garant, figure dominante de la musique contemporaine à Montréal pendant plus de vingt ans, n'est certainement pas étrangère à cet éclatement. L'ex-directeur artistique de la S.M.C.Q., avec sa vision très tranchée du monde de la création, orientait, en véritable leader, les goûts musicaux de son public. Après son décès, cette société a pris le parti d'une certaine diversité, devant l'impossibilité de maintenir un joug esthétique aussi puissant sans la présence de son porte-parole le plus virulent. Davantage engagée, désormais, dans la voie de l'ouverture aux courants actuels et de l'accessibilité,

10. Sophie Galaise et Johanne Rivest, « Compositeurs québécois : chronique d'une décennie (1980-1990) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, nº 1, 1990, p. 97.

> la S.M.C.Q. reste quand même une représentante essentielle de la globalité de notre vie musicale.
>
> […]
>
> Toutefois, devant ce changement de cap de la SMCQ, le besoin s'est fait sentir de renouer avec une approche plus « fignolée » des œuvres, qui correspond également à une irritation face à l'attitude largement répandue du vite fait. C'est l'apparition du N.E.M. qui se donne comme but premier d'intégrer dans son travail et ses objectifs la dimension temporelle : aussi bien en consacrant de nombreuses heures de répétition à la préparation des concerts qu'en jouant et rejouant les classiques du XX^e^ siècle. Mais son engagement du côté du postmodernisme reste important. Ces deux piliers de la vie musicale contemporaine montréalaise vivent donc, en plus d'assumer chacun leur rôle, une interpénétration qui vient parfois brouiller les cartes[11].

Le jeu des oppositions entre le NEM et la SMCQ qu'évoque en 1991 Dominique Olivier n'est plus autant cristallisé dans le milieu musical d'aujourd'hui. La journaliste laisse d'ailleurs entendre, à raison, qu'il s'opère parfois un certain mélange des tendances. Dire que la SMCQ c'est le postmodernisme, la musique américaine, le courant actuel et l'accessibilité *versus* le NEM moderne, européen, classique et élitiste, c'est résumer de manière trop simple les choix esthétiques de chacune des sociétés et tenter de les distinguer de façon trop rigide. Bien que le NEM et la SMCQ tentent de se démarquer l'un de l'autre, ils partagent en bonne partie le même corpus : les deux programment par exemple Berio, Boulez, Carter, de Pablo, Gougeon, Mather, Rea, Reich, Schoenberg, Varèse et Vivier. Cependant, comme le fait remarquer Olivier, il est vrai que le NEM est caractérisé par la volonté de préparer les concerts en y consacrant le nombre nécessaire d'heures de répétition et d'accorder aux œuvres canoniques du répertoire contemporain l'attention qu'elles méritent en les jouant et les rejouant. Il y a donc lieu de penser que c'est cette particularité du NEM, son engagement assidu et soutenu au niveau de l'interprétation des œuvres, qui le différencie des

11. Dominique Olivier, « Montréal : portrait d'une saison hybride (1990-1991) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 2, n^os^ 1-2, 1991, p. 164.

autres sociétés québécoises à l'étude, lesquelles seraient donc critiquées, à mots couverts, parce qu'elles travaillent les œuvres trop rapidement, de manière plus superficielle. Comme l'affirme Lorraine Vaillancourt, dans le projet de l'ensemble « réside […] une volonté de travailler sur une base régulière et non de façon ponctuelle[12] ».

« Prendre le temps » répond à une exigence éthique de Lorraine Vaillancourt pour réaliser des exécutions aussi parfaites que possible et atteindre une sonorité d'ensemble reconnaissable. La cheffe d'orchestre le confirme au cours d'une entrevue avec le critique musical du *Devoir* Christophe Huss : « Le temps est pour moi une obsession. […] Au début, j'avais l'habitude de calculer une heure de répétition pour une minute de musique[13]. » Aujourd'hui, les œuvres d'une quinzaine de minutes sont travaillées en environ douze heures. N'empêche que c'est beaucoup plus que le temps consacré par d'autres ensembles. Par exemple, l'ECM répète en moyenne six à sept heures par œuvre de quinze minutes[14]. Il est vrai le NEM bénéficie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal de conditions de travail exceptionnelles – que nous avons évoquées plus haut – qui lui permettent d'investir davantage dans le temps de répétition nécessaire à l'exécution du répertoire des XX^{e} et XXI^{e} siècles.

Investir le temps qu'il faut pour préparer un programme de concert comporte certains avantages, par exemple celui de constamment perfectionner le niveau technique des interprètes et de rechercher la perfection de l'exécution dans l'espoir de mettre en lumière la valeur intrinsèque de l'œuvre, rendue dans ses moindres détails, et d'améliorer ainsi la longévité des œuvres dignes d'intérêt. Cependant, les occasions de rejouer les mêmes œuvres ne sont pas aussi nombreuses que souhaité, et cela malgré une volonté ferme du NEM. L'anthropologue Yara El-Ghadban observe que « l'ensemble doit se contenter de mettre en pratique une éthique

12. Lorraine Vaillancourt citée dans Sophie Galaise et Johanne Rivest, « Compositeurs québécois : chronique d'une décennie (1980-1990) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, n^{o} 1, 1990, p. 87-88.

13. Lorraine Vaillancourt citée dans Christophe Huss, « Le NEM a déjà 15 ans ! », *Le Devoir*, 17 avril 2004.

14. Document de travail de l'ECM transmis par courriel, 19 juillet 2013. Je remercie Véronique Lacroix de m'y avoir généreusement donné accès.

d'*exécution* musicale au lieu d'une éthique d'interprétation musicale[15] ». Selon la chercheuse, le mode de fonctionnement du milieu de la musique contemporaine a opéré un changement graduel depuis les trois dernières décennies en matière de performance musicale en évacuant la présence de l'interprète du processus créateur[16]. La rapidité avec laquelle s'enchaînent les productions nouvelles s'effectue au détriment de l'interprétation de ces œuvres, « provoquant ainsi une réduction majeure de la fonction de l'interprète en simple exécuteur[17] ». Le travail minutieux du NEM, qui le distingue d'ailleurs des autres ensembles présentés dans cette étude, demeure une condition importante qui permet le développement et la promotion d'un répertoire commun de musique contemporaine.

4.2.2 Les axes de programmation

Le Nouvel Ensemble moderne s'insère dans une lignée idéologique partagée par d'autres sociétés de musique contemporaine. Cette observation rejoint la conclusion à laquelle les musicologues Sophie Galaise et Johanne Rivest adhèrent :

> L'analogie s'impose entre le NEM et l'Ensemble intercontemporain à Paris, puisque ces deux ensembles défendent les grands classiques du XX^e^ siècle, font connaître les œuvres récentes et travaillent sur une base régulière tout en étant rattachés à des institutions[18].

L'Ensemble intercontemporain de Paris est fondé par Pierre Boulez en 1976 avec le soutien de Michel Guy, alors secrétaire du ministère de la Culture, et la collaboration de Nicholas Snowman, directeur artistique

15. Yara El-Ghadban, « Errance, appartenance, reconnaissance dans la musique savante occidentale », thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, 2009, p. 159-160. En italique dans le texte.

16. Yara El-Ghadban, « La musique contemporaine en l'absence de l'interprète », *Territoires musicaux mis en scène*, dir. Monique Desroches et collab., Montréal : PUM, 2011, p. 369-384. Voir également Hugues Vinet et François Delalande, *Interfaces homme-machine et création musicale*, Paris : Hermes Science Publication, 1999 ; et Marie-Noëlle Heinrich, *Création musicale et technologies nouvelles : mutation des instruments et des relations*. Paris : L'Harmattan, 2003.

17. Yara El-Ghadban, *op. cit.*, 2009, p. 163.

18. Sophie Galaise et Johanne Rivest, « Compositeurs québécois : chronique d'une décennie (1980-1990) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, n° 1, 1990, p. 87-88.

de l'IRCAM de 1972 à 1986. Il s'agit d'un orchestre permanent de trente et un instrumentistes dirigé depuis 2013 par Matthias Pintscher[19]. L'Ensemble se consacre à la diffusion des œuvres de musique contemporaine, « qui viennent enrichir son répertoire et s'ajouter aux chefs-d'œuvre du XX^e siècle[20] ».

En plus de l'Ensemble intercontemporain, on pourrait penser à d'autres organismes musicaux bâtis autour du même répertoire : au Niew Ensemble[21] d'Amsterdam, à l'Ensemble Die Reihe[22] de Vienne, à l'Ensemble Modern[23] de Frankfurt ou à l'Ensemble Contrechamps[24] de Genève.

Tout comme les ensembles européens susmentionnés, le NEM se démarque par un intérêt marqué pour les « classiques » du XX^e siècle et pour l'innovation musicale. Le mot « moderne » qui se trouve dans le nom de l'ensemble – entendu dans le sens de *modo*, c'est-à-dire « maintenant » – fait référence à « ce qui appartient au temps présent », « ce qui

19. À la direction de l'Ensemble intercontemporain se sont succédé Pierre Boulez (1976-1978), Michel Tabachnik (1978-1979), Peter Eötvös (1979-1991), David Robertson (1992-1999), Jonathan Nott (2000-2005) et Susanna Mälkki (2006-2013).

20. Site Internet de l'Ensemble intercontemporain, <http://www.ensembleinter.com>, consulté le 3 août 2010.

21. Le Niew Ensemble (fondé en 1980) est formé principalement d'instruments à cordes pincées, telles la mandoline, la guitare et la harpe, auxquels se joignent des vents, des cordes et des percussions. Plusieurs des concerts du Niew Ensemble sont dédiés à un seul compositeur dont Berio, Boulez, Carter, Donatoni, Kagel, Kurtág, et Nono. Site Internet du Niew Ensemble, <http://www.nieuw-ensemble.nl>, consulté le 3 août 2010.

22. L'Ensemble Die Reihe est mis sur pied en 1958 par Friedrich Cerha et Kurt Schwertsik. La société a pour but de diffuser la musique de chambre du XX^e siècle et plus particulièrement celle de la Seconde École viennoise : les œuvres de Schoenberg, Berg et Webern. Site Internet de l'Ensemble Die Reihe, <http://www.diereihe.at>, consulté le 3 août 2010.

23. L'Ensemble Modern (fondé en 1980) a travaillé avec plusieurs compositeurs vivants, tels que John Adams, George Benjamin, Peter Eötvös, Heiner Goebbels, Hans Werner Henze, Mauricio Kagel, Helmut Lachenmann, György Kurtág, György Ligeti, Benedict Mason, Karlheinz Stockhausen, Steve Reich et Frank Zappa afin de faire découvrir leurs œuvres au public. Site Internet de l'Ensemble Modern, <http://www.ensemble-modern.com>, consulté le 3 août 2010.

24. Fondé en 1980, ll'Ensemble Contrechamps est un orchestre de chambre spécialisé dans le répertoire des XX^e et XXI^e siècles. Il a sollicité de nombreuses commandes d'œuvres, notamment à George Benjamin, Hugues Dufourt, Stefano Gervasoni, Heinz Holliger et Tristan Murail. Site Internet de l'Ensemble Contrechamps, <http://www.contrechamps.ch/>, consulté le 3 août 2010.

est maintenant ». Le projet artistique du NEM s'inscrit dans une période historique donnée (le XX^e siècle), mais aussi dans l'ici et maintenant (le XXI^e siècle). Par conséquent, l'ensemble participe aussi à l'élaboration continue de la modernité musicale en suscitant de nouvelles œuvres. Pour ce faire, le NEM organise sur une base régulière des événements artistiques tels les Grands Concerts annuels et Forum, qui se veulent des lieux privilégiés de diffusion, de formation et de promotion de la musique contemporaine. Mais quelle est cette modernité musicale à laquelle Vaillancourt fait allusion et qu'elle souhaite défendre ? C'est ce que nous allons tenter de découvrir en effectuant l'analyse du répertoire présenté en concert à Montréal entre 1989 et 2006.

4.3 LE RÉPERTOIRE

4.3.1 S'inscrire dans une perspective historique

La vision artistique du NEM se concrétise dans une programmation déterminée par Lorraine Vaillancourt, directrice artistique du NEM[25]. Un des principaux objectifs musicaux est de jouer et de rejouer les grandes œuvres du XX^e siècle :

> Et s'il est si important que les musiciens fréquentent cette musique pour l'aimer et la comprendre, croit-on que le public si éclairé qu'une audition lui suffise ? On ne s'étonne pas d'entendre, parfois *ad nauseam*, les « grandes œuvres » du XIX^e siècle, mais il faut se battre pour reprogrammer une œuvre du XX^e siècle. Curieuse logique[26] !

Vaillancourt s'applique ainsi à faire connaître au public du NEM des compositeurs et des compositrices qui ont contribué à la construction d'une première modernité à cheval sur les XIX^e et XX^e siècles : les trois Viennois en tête – Schoenberg, Berg (1885-1935), Webern –, mais aussi, à

25. De la saison 2006-2007 à décembre 2016, le pianiste Jacques Drouin occupe le poste d'adjoint à la direction artistique du NEM.

26. Lorraine Vaillancourt, « La musique aujourd'hui dans tous ses éclats », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 9, n° 2, 1998, p. 77.

l'occasion, Busoni (1866-1924)[27], Varèse et Manuel de Falla (1876-1946)[28]. Vaillancourt a également programmé Strauss (1825-1899)[29] et Mahler (1860-1911). Ce dernier est considéré comme l'un des maillons entre la musique du XIXe siècle et celle du XXe siècle[30]. Le tableau 16 montre la liste des œuvres composées au tournant du XXe siècle et jouées par le NEM.

TABLEAU 16 Audition d'œuvres classiques comporaines au NEM (1989-2006)

COMPOSITEUR	ŒUVRE	DATE	NBRE D'EXÉCUTIONS
Alban Berg (1885-1935, Autriche)	Kammerkonzert (1925)	25 avril 1990 ; 21 novembre 1999	2
	Wozzeck (1917-1922, John Rea, arr.)	4 avril 1994 ; 17 septembre 1995	2
	Quatre pièces, op. 5 (1913)	14 avril 2000	1

27. De nombreuses œuvres de Busoni sont fondées sur des techniques compositionnelles usuelles à l'époque baroque, en particulier la complexité contrapuntique de Johann Sebastian Bach qui lui permet de discipliner le chromatisme. Il s'intéresse également à la clarté d'exécution exigée par la musique de Mozart et au principe de tonalité élargi chez un Liszt tardif. Busoni n'a jamais été aussi moderne dans sa musique qu'il l'a été dans son essai intitulé *Ébauche d'une nouvelle esthétique de la musique* (1907 ; augmenté en 1910) dans lequel il recherche de nouvelles sources sonores pour la musique du futur, anticipant même la microtonalité et la musique électroacoustique. Sa *Berceuse élégiaque*, op. 42 (1909) a été interprétée les 14 avril et 13 septembre 2009 par les musiciens du NEM dans la version arrangée par Schoenberg pour flûte, clarinette, quintette à cordes, piano et harmonium.

28. Plusieurs compositrices et compositeurs européens de la fin du XIXe siècle, moins radicaux dans le rejet de la tradition musicale, se tourneront vers la source des chants populaires nationaux. L'Espagnol De Falla a passé plusieurs années à Paris où il a fréquenté Debussy et ses contemporains français, mais c'est dans la musique populaire de son pays qu'il puise son inspiration, comme dans le *Concerto pour clavecin* (1923-1926). Le NEM a joué cette œuvre le 25 novembre 2000 avec Geneviève Soly au clavecin.

29. *La Valse Empereur*, op. 437 (1889) de Johann Strauss, dans sa réorchestration par Arnold Schoenberg, est l'œuvre la plus ancienne jouée par le NEM. Elle a été présentée à Montréal le 14 mars 1995 à la salle Pierre-Mercure du Centre Pierre-Péladeau.

30. Mahler a introduit, entre autres, des techniques nouvelles d'orchestration et le principe de variation perpétuelle qui ont influencé la Seconde École de Vienne. Deux concerts « Carte blanche aux musiciens du NEM » sont consacrés à ses œuvres les 19 et 21 janvier 2003 au Théâtre Outremont.

COMPOSITEUR	ŒUVRE	DATE	NBRE D'EXÉCUTIONS
Ferruccio Busoni (1866-1924, Italie)	Berceuse élégiaque, op. 42 (1909, Arnold Schoenberg, arr.)	14 avril 2000 ; 13 septembre 2000	2
Manuel de Falla (1876-1946, Espagne)	Concerto pour clavecin (1923-1926)	25 novembre 2000	1
Gustav Mahler (1860-1911, République tchèque)	Chants d'un compagnon errant (1896, Arnold Schoenberg, arr.)	14 mars 1995	1
	Des Knaben Wunderhorn (1899)	19 janvier 2003	1
	Das Lied von der Erde (1911)	19 janvier 2003	1
	Kindertotenlieder (1905)	21 janvier 2003	1
	Rückert Lieder (1905)	21 janvier 2003	1
	Lieder eines fahrenden Gesellen (1896)	21 janvier 2003	1
Arnold Schoenberg (1874-1951, Autriche)	Symphonie de chambre, op. 9 (1906)	25 avril 1990 ; 1er mai 1991 ; 10 mai 1995	3
	Cinq Pièces pour orchestre, op. 16 (1909)	1er mai 1991 ; 14 avril 2000	2
	Pierrot lunaire (1912)	14 mars 1995	1
	Ein Stelldichein (1905, fragment complété par Friedrich Cerha)	14 avril 2000	1
	Musique d'accompagnement pour une scène de film, op. 34 (1929-1930)	14 avril 2000	1
Johann Strauss (1825-1899, Autriche)	*Valse Empereur*, op. 437 (1889, Arnold Schoenberg, arr.)	14 mars 1995	1

COMPOSITEUR	ŒUVRE	DATE	NBRE D'EXÉCUTIONS
Anton Webern (1883-1945, Autriche)	Concerto pour neuf instruments, op. 24 (1948)	1er mai 1991	1
	Symphonie, op. 21 (1929)	1er mai 1999 ; 21 novembre 1999	2
	Zwei Lieder, op. 19	21 novembre 1999	1
	Trois petites pièces, op. 11 (1914)	14 avril 2000	1
	Sonate pour violoncelle (1914)	14 avril 2000	1
Edgard Varèse (1883-1965, France)	Octandre (1923)	7 octobre 1999 ; 11 mars 2005 ; 20 septembre 2005	3
	Intégrales (1925)	11 mars 2005	1

Cette liste nous révèle des choix esthétiques tout à fait étonnants. Ce ne sont pas tant les noms des compositeurs qui s'y trouvent qui surprennent, mais plutôt ceux qui n'y sont pas. Claude Debussy (1862-1918), Maurice Ravel (1875-1937), Igor Stravinsky brillent par leur absence. Comment expliquer que Vaillancourt exclue de la programmation du NEM les principaux représentants de la modernité française ? Debussy est pourtant considéré comme l'un des grands compositeurs qui a ouvert la voie de la musique moderne par un abandon relatif de la tonalité traditionnelle, par le développement d'une nouvelle complexité rythmique, par l'importance accordée à la couleur orchestrale et aux timbres instrumentaux, par l'exploration du rêve et du monde intérieur de l'artiste. Aucune mention d'Olivier Messiaen, celui qui a exercé sur la musique moderne une influence presque égale à celle de Schoenberg en envisageant la possibilité d'une organisation sérielle, non seulement des hauteurs, mais aussi des valeurs, des timbres et des attaques. Messiaen est sans doute celui qui pourrait faire le pont entre la génération de Debussy et celle de Boulez dans la musique contemporaine. Son œuvre *Mode de valeurs et d'intensités* (1949) pour piano est à la source du « sérialisme intégral »

dont les principaux représentants sont Pierre Boulez et Karlheinz Stockhausen. Les œuvres de ce dernier n'ont d'ailleurs pas été entendues par le public du NEM pendant la période étudiée et s'arrêtant à 2006. Par contre, la musique de Boulez est jouée quelques fois par l'ensemble, mais les œuvres choisies montrent l'évolution du compositeur avant et après le sérialisme généralisé[31]. En fait, l'examen du répertoire du NEM nous révèle que tout un pan de l'histoire musicale est occulté, comme si le temps s'était arrêté entre la *Symphonie*, op. 21 (1929) de Webern et le *Sequenza V* (1966) de Berio.

Lorraine Vaillancourt s'attache donc à inscrire le NEM dans une perspective historique qui est celle de la Seconde École de Vienne – donc dans la même direction que la SMCQ – et de quelques prédécesseurs, car elle juge les œuvres de ces compositeurs particulièrement éclairantes pour la compréhension de la musique de la seconde moitié du XX^e^ siècle et du XXI^e^ siècle. Mais le NEM délaisse ce qu'on désigne souvent comme « l'école de Darmstadt » qui était défendue par Garant, par exemple. Ainsi, on pourrait dire que le mot moderne prend un sens particulier dans ce contexte, car il est plus spécialement associé à l'esthétique et à la technique qu'à la chronologie.

Bien que les œuvres du début du XX^e^ siècle soient importantes pour jeter les bases du projet esthétique du NEM, elles ne constituent pas une grande part du répertoire de l'ensemble : 24 des 347 œuvres jouées en 17 saisons, soit 7 % au total. Vaillancourt programme essentiellement des œuvres composées entre les années 1980 et aujourd'hui. Ce sont les œuvres de cette période que l'ensemble joue et rejoue afin d'en faire des « classiques contemporains ».

4.3.2 Les « classiques contemporains »

Les choix musicaux de Lorraine Vaillancourt témoignent de son intention d'élaborer un répertoire de « nouvelles œuvres classiques ». Cela signifie que certains artistes seront privilégiés par rapport à d'autres. Ces compositeurs verront une ou plusieurs de leurs œuvres être programmées

31. Le NEM présente la *Sonatine pour flûte et piano* (1946) le 11 avril 1991 et *Dérive I* (1984) pour ensemble de chambre les 11 avril et 1^er^ mai 1991, 1er mai 1992 et 7 décembre 2005.

régulièrement par le NEM, notamment lors des Grands Concerts annuels du NEM. Le tableau 17 présente les 20 compositeurs les plus joués à Montréal par l'ensemble entre 1989 et 2006.

Cette liste nous porte à réfléchir au degré d'engagement du NEM dans la diffusion de la musique québécoise au niveau local. Contrairement à d'autres organismes, telle la SMCQ dont la mission est de faire connaître les compositeurs et les compositrices du Québec ici et à l'étranger, cela n'est pas la priorité de Vaillancourt. Certes, parmi les compositeurs les plus joués par le NEM figurent les Québécois Mather, Evangelista, Gougeon, Rea et Vivier. Leur présence à ce palmarès s'explique peut-être par leurs liens étroits d'amitié et de collégialité avec Lorraine Vaillancourt. Mais c'est surtout parce que leur musique a été interprétée dans le cadre d'un projet ponctuel, lequel a donné lieu à plusieurs présentations : la tournée « Jouer dans l'île 1990[32] ».

Quelle est la place des œuvres québécoises et canadiennes au sein du répertoire du NEM ? Pour répondre à cette question, il faut d'abord évoquer une réalité que doivent affronter de nombreuses formations musicales : le public canadien étant restreint, il se trouve que le NEM joue beaucoup sur le territoire européen. En fait, le NEM se limite à quelques concerts par année à la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal et à quelques autres occasions sur la scène montréalaise. En revanche, il y a présenté une cinquantaine de concerts en Europe entre 1989 et 2006, ce qui le distingue des autres ensembles étudiés.

Pour les Européens, le NEM possède une aura particulière : c'est un ensemble nord-américain, composé de Canadiens francophones et qui joue essentiellement de la musique européenne. À ce propos, Vaillancourt évoque la préparation d'un séjour en France en 2013-2014 :

> Justement on a récemment des projets avec la France. Ils font un spécial sur les Amériques, mais ils ne voulaient pas vraiment intégrer de musique canadienne parce qu'ils font toute une partie sur la

32. Lors de cette tournée, le NEM a présenté des concerts les 11 octobre 1990 à la chapelle historique du Bon-Pasteur, 21 novembre 1990 au Campus Loyola de l'Université Concordia, 25 novembre 1990 à l'église Saint-Édouard dans l'arrondissement Rosemont–La Petite-Patrie de Montréal, 8 décembre 1990 au Centre Boileau de Laval, et 12 décembre 1990 au collège de Maisonneuve à Montréal.

TABLEAU 17 Les 20 compositeurs les plus joués par le NEM (1989-2006)

NOM DU COMPOSITEUR	NOMBRE DE FOIS JOUÉ AU NEM	NOMBRE D'ŒUVRES DIFFÉRENTES	NOMBRE DE REPRISES DES ŒUVRES
Franco Donatoni (1927-2000, Italie)	18	16	2
Elliott Carter (1908-2012, États-Unis)	18	10	8
José Evangelista (1943-, Espagne)	14	4	10
Mauricio Kagel (1931-2008, Argentine)	12	5	7
Bruce Mather (1939-, Canada)	11	3	8
Claude Vivier (1948-1983, Canada)	10	9	1
Jonathan Harvey (1939-2012, Royaume-Uni)	9	8	1
John Rea (1944-, Canada)	9	4	5
Gérard Grisey (1946-1998, France)	9	2	7
Pascal Dusapin (1955-, France)	8	8	0
Arnold Schoenberg (1874-1951, Autriche)	8	5	3
Denis Gougeon (1951-, Canada)	7	7	0
Luciano Berio (1925-2003, Italie)	7	6	1
Gustav Mahler (1860-1911, Rép. tchèque)	6	6	0
Anton Webern (1883-1945, Autriche)	6	5	1
Magnus Lindberg (1958-, Finlande)	5	4	1
Michel Longtin (1946-, Canada)	5	4	1
Iannis Xenakis (1922-2001, Roumanie)	5	4	1
Alban Berg (1885-1935, Autriche)	5	3	2
Pierre Boulez (1925-2016, France)	5	2	3

> musique latine […]. Bien j'ai dit le NEM, c'est un produit québécois autant que les œuvres des compositeurs québécois [dû à] notre façon de travailler, [au] son du NEM. Ça c'est vraiment quelque chose qu'on se fait dire beaucoup lorsqu'on fait des tournées[33].

Il y a donc à l'étranger un attrait certain pour le NEM, formation originale qui possède une image cosmopolite intéressante qui le rend plus « international » en lui permettant d'évacuer plus facilement l'étiquette d'appartenance du groupe.

Travailler en profondeur l'interprétation du répertoire musical contemporain, permettre aux instrumentistes d'acquérir une virtuosité technique et de développer une réflexion sentie des œuvres, voilà la mission artistique du NEM. Vaillancourt insiste : « Le mandat du NEM, c'est de jouer, c'est de faire entendre la musique d'aujourd'hui et de la jouer de la façon la meilleure possible. C'est un mandat de pointe pour moi[34]. » On pourrait ajouter un mandat qui sort des frontières nationales traditionnelles.

Rien d'étonnant donc dans le fait que la majorité des compositeurs les plus joués par le NEM viennent de l'étranger (14 sur 20 compositeurs) et plus précisément d'Europe (la seule exception est le compositeur états-unien Elliott Carter). Les œuvres de ces compositeurs ont été jouées à maintes occasions par le NEM, notamment lors de certains concerts d'ouverture de saison et lors des Grands Concerts annuels, deux moments privilégiés dans la saison montréalaise. De plus, plusieurs se sont vu consacrer un ou des concerts complets[35]. Il s'agit de Luciano Berio (1925-2003), le 28 novembre 1989 ; Elliott Carter (1908-2012), le 15 décembre 1998 et le 2 mai 2001 ; Franco Donatoni (1927-2000), les 13, 15 et 16 novembre 1994 ; Pascal Dusapin (né en 1955), 11 décembre 1990 ; Jonathan Harvey (1939-2012), le 11 décembre 1996) ; Mauricio Kagel (1931-2008), les 6, 7, 13 et 14 novembre 1992 ; et Iannis Xenakis

33. Entrevue avec Lorraine Vaillancourt, 8 août 2013.

34. Lorraine Vaillancourt, citée dans Marie-Christine Parent, Bernard Chassé et Laurent Lapierre, « Lorraine Vaillancourt et le Nouvel Ensemble moderne », *Centre de cas*, Montréal : HEC, nº 9 40 2005 035, 2004, p. 20.

35. D'où la présence accrue des œuvres de ces compositeurs et compositrices dans la programmation du NEM, notamment lorsqu'il s'agit d'œuvres de courte durée, comme dans le cas de Donatoni et de Dusapin.

(1922-2001), le 14 avril 1993 et le 23 avril 2003. On retrouve également dans cette liste des hommages au défunt Claude Vivier, ami de Vaillancourt. Deux concerts ont été consacrés à ses œuvres, le 13 décembre 1991 – en même temps que le lancement du numéro double de la revue *Circuit* consacré aux écrits de Vivier – et le 18 mai 1993 pour souligner le dixième anniversaire de sa mort.

Il est intéressant de relever que le total des œuvres de ces vingt compositeurs compte pour un tiers (115 sur 347, soit 33 %) du répertoire complet du NEM. Ces nombres confirment que Vaillancourt ne déroge pas du mandat qu'elle a confié à sa formation de diffuser et, d'une certaine manière, de créer les « classiques contemporains ». Cette constance dans la programmation a également pour effet de créer une direction artistique forte et distincte de celles des autres ensembles de musique contemporaine à Montréal. Cependant, dans une entrevue accordée à *La Scena Musicale* en 1998, Lorraine Vaillancourt confirme que « reprendre les œuvres est difficile ; les reprogrammer, c'est la croix et la bannière. C'est presque indéfendable et cela empêche de créer un répertoire[36] ». Le NEM se heurte à des difficultés de deux ordres lorsqu'il s'agit d'instaurer un répertoire d'œuvres du XX^e^ siècle. Premièrement, sur le plan des subventions à obtenir, le NEM doit s'engager dans un autre axe de programmation, celui de la commande d'œuvres. Deuxièmement, le NEM doit répondre aux attentes du public : la dynamique du milieu fait en sorte que le concert est un moment d'exploration et que l'on y cherche toujours la nouveauté. Cela mène à un paradoxe pour le NEM, car, afin de continuer à remplir sa mission principale, il n'est pas rare qu'un même concert présente en parallèle un « classique contemporain » et une nouvelle œuvre jouée pour la première fois devant public. On imagine qu'il s'agit pour le NEM et sa fondatrice de créer de futurs « classiques contemporains ».

36. Lorraine Vaillancourt, citée dans Jean-Claude Thériault, « Lorraine Vaillancourt, une femme d'action, une dame de cœur », *La Scena Musicale* [en ligne], vol. 3, n° 6, 1998, http://www.scena.org/lsm/sm3-6/sm3-6vai.htm, consulté le 24 novembre 2011.

4.3.3 Les créations

En dix-sept ans d'activités, cent quarante-quatre œuvres ont été présentées à Montréal en première audition, ce qui constitue quantitativement une autre part importante de la programmation du NEM, soit 36 %. La majorité des nouvelles œuvres (50) ont été écrites pour le concours de composition international Forum sur lequel nous reviendrons plus loin. La liste des créations et premières auditions montréalaises du NEM se trouve au tableau 18. Outre les œuvres entendues dans le cadre de Forum, on doit les créations à des compositeurs et des compositrices du Canada (38), de la France (3), de l'Italie (2), de l'Espagne (1), des Pays-Bas (1), de Serbie (1) et d'Allemagne (1).

TABLEAU 18 Créations et premières auditions montréalaises au NEM (1989-2006) réparties par concert

DATE	COMPOSITEUR/COMPOSITRICE	ŒUVRE
8 novembre 1989	John Winiarz (1952-, Canada)	Souvenir de Tadoussac (1989)
	Alain Thibault (1956-, Canada)	Concerto pour piano MIDI (1989)
	Michel Longtin (1946-, Canada)	Colère : Berlin 61 (1989)
9 mars 1990	Jacques Diennet (1957-, France)	Ubris-Tropiques (1989)
	Georges Bœuf (1937-, France)	Où il est question d'un coucher de soleil (1989)
11 octobre 1990	Bruce Mather (1939-, Canada)	Travaux de nuit (1990)
28 novembre 1991	Stefano Gervasoni (1962-, Italie)	Su un arco di bianco (1991)
	Mary Finsterer (1962-, Australie)	Ruisselant (1991)
	Jacques Desjardins (1962-, Canada)	Nuit de Lune bleue (1991)
	Marco Beltrami (1966-, Italie)	Iskios, City of Shadows (1991)
29 novembre 1991	Erik Ona (1961-, Argentine)	Per Ivan Lermoliev (1991)
	Bernfried Pröve (1963-, Allemagne)	Tract-Eclypse (1991)
	Hiroyuki Yamamoto (1967-, Japon)	Locus regit Actum II (1991)
1er décembre 1991	Brian Cherney (1942-, Canada)	Apparitions (1991)

DATE	COMPOSITEUR/COMPOSITRICE	ŒUVRE
29 mai 1992	Michel Longtin (1946-, Canada)	Gaboriau, Toupin, Ferron et les autres… (1992)
3 septembre 1992	Serge Provost (1952-, Canada)	L'Adorable Verrotière (1992)
25 novembre 1993	Mélissa Hui (1966-, Hong Kong)	Speaking in tongues (1993)
	Raffaele Marcellino (1964-, Australie)	Iniquitous Symmetries (1993)
	Gediminas Rimkevicius (1964, Lituanie)	Energy, Stream and directions (1993)
26 novembre 1993	Carlos Sánchez-Gutiérrez (1964-, Mexique)	Son del Corazon (1993)
	David Dzubay (1964-, États-Unis)	Chansons innocentes (1993)
	Christoph Neidhöfer (1967-, Suisse)	Schichtung (1993)
	Makiko Nishikaze (1968-, Japon)	On the way to either (1993)
4 mai 1994	Alban Berg (1885-1935, Autriche)	*Wozzeck* (1917-1922, John Rea, arr.)
	Jean Lesage (1958-, Canada)	Les Sensations confuses (1993)
10 mai 1995	Alain Perron (1959-, Canada)	*Exil* (1995)
	Denis Gougeon (1951-, Canada)	Un Train pour l'enfer (1993)
1er mai 1996	Michel Gonneville (1950-, Canada)	Hinauf, dem Bach entlang (1996)
	Michel Gonneville (1950-, Canada)	Montée de printemps (1996)
26 novembre 1996	Chengbi An (1967-, Canada)	Scintillations (1996)
	Daniel Augusto D'Adamo (1966-, Argentine)	Voice (1996)
	Inouk Demers (1970-, Canada)	Une pensée de Joseph Knecht au réveil (1996)
28 novembre 1996	Elliott Gyger (1968-, Australie)	A Wilderness of mirrors (1996)
	Per Magnus Lindborg (1961-, Norvège)	Nermal Sonosofism (1996)
	Shafer Mahoney (1968-, États-Unis)	Three Movements for Chamber (1996)
	Michael Oesterle (1968-, Allemagne)	Vertigo Now (1996)

DATE	COMPOSITEUR/COMPOSITRICE	ŒUVRE
23 mai 1998	Claude Lassonde (1955-, Canada)	Ouverture des sables de l'enfer (1998)
	Claude Schryer (1959-, Canada) Jacques Drouin (1957-, Canada)	Au dernier vivant les biens, avec piano (1998)
	Robert Normandeau (1955-, Canada)	Figures de rhétorique (1993-1997)
	Luc Marcel (1962-, Canada)	La Maison aux lumières brûlées (1998)
25 novembre 1998	Javier Torres Maldonado 1968-, Mexique)	Exabrupto (1998)
	Antonio Sérgio Azevedo (1968-, Portugal)	Atlas' Journey (1998)
	Kristy Beilharz (s.d., Australie)	Burning in the heart of the void (1998)
26 novembre 1998	Yannick Plamondon (1970-, Canada)	Fil retors (1998)
	Brooke Joyce (s.d., États-Unis)	La Quinta del Sordo (1998)
	Olga Rayeva (1971-, Russie)	Die Installation-Landschaft (1998)
	Jixue Wu (1973-, Chine)	*Ji* (1998)
12 juin 1999	Jacques Drouin (1957-, Canada)	Refus global (1999)
27 novembre 1999	Gilles Tremblay (1932-, Canada)	À quelle heure commence le temps ? (1999)
17 février 2000	Linda Bouchard (1957-, Canada) Marcelle Deschênes (1939-Canada)	Musique défilé pour une fin de siècle (1999)
18 octobre 2000	Brian Current (1972-, Canada)	For the Time Being (2000)
	Dominik Karski (1972-, Pologne)	Les Éruptions du rêve (2000)
	Luis Tinoco (1969-, Portugal)	Antipodes (2000)
	Juliana Hodkinson (1971-, Royaume-Uni)	Some Reasons for Hesitating (2000)
	Inouk Demers (1970-, Canada)	Lo que vendrà (1999)
	Michel Petrossian (1973-, France)	L'Autel des parfums (2000)

DATE	COMPOSITEUR/COMPOSITRICE	ŒUVRE
8 novembre 2000	Michel Longtin (1946-, Canada)	Lettre posthume de Conrad (2000)
3 décembre 2000	André Prévost (1934-2001, Canada)	Menuhin : Présence (2000)
2 mai 2001	Christopher Butterfield (1952-, Canada)	Port Bou (2001)
7 février 2002	Martin Bédard (1970-, Canada)	Terra Australis (1997)
	Laurie Radford (1958-, Canada)	The Crying Wave (1996)
27 novembre 2002	Larisa Vrhuno (s.d.)	Where the Moonbeam Fell (2002)
	Christopher Tonkin 1972-, Australie)	Point-Counterpoint (2002)
	Joshua Penman (1979-, États-Unis)	*Aum* (2002)
	Eneko Vadillo-Perez (1973-, Espagne)	Zephyr (2002)
28 novembre 2002	Alain Beauchesne (1975-, Canada)	L'Abîme d'impensé (2002)
	Luca Antignani (1976-, Italie)	Il magnifica burattianio (2002),
	Kueiju Lin (s.d., Chine)	When Night is Falling (2002)
	Luis Fernando Rizo-Salom (1971-2013, Colombie)	Al umbral del abismo (2002)
21 janvier 2003	John Rea (1944-, Canada)	*Sieben frühe Lieder* (2003, arr. d'œuvres de Gustav Mahler)
23 avril 2003	Jean Lesage (1958-, Canada)	Vanitas (2002)
	Michel Longtin (1946-, Canada)	Attracteurs vers Xenakis (2002)
4 février 2004	Martin Bédard (1970-, Canada)	D'Amours métal (2004)
21 avril 2004	Serge Provost (1952-, Canada)	Les Ruines du paradis (2004)
	Luis de Pablo (1930-, Espagne)	Ranzon Dormida (2004)
10 juin 2004	Michel Smith (1958-, Canada)	NEM it (2004)
15 septembre 2004	Denis Gougeon (1951-, Canada)	En accordéon (2004)
	André Cayer (1977-, Canada)	A Colour from the Wind (2004),

DATE	COMPOSITEUR/COMPOSITRICE	ŒUVRE
10 novembre 2004	Claire-Mélanie Sinnhuber (1973-, France)	*Hiss* (2004)
	Derek Johnson (s.d., États-Unis)	Frozen Light (2004)
	Julien Bilodeau (1974-, Canada)	À coups (2004)
	Guilherme Carvalho (s.d., Brésil)	Topologie faible (2004)
11 novembre 2004	Sampo Haapamäki (1979-, Finlande)	*Fresh* (2004)
	Du Yun (1977-, Chine)	Impeccable Quake (2004)
	Ondrej Adamek (1979-, République tchèque)	Sinuous Words (2004)
	Laurent Torres (1975-, France)	Duo concertante (2004)
25 novembre 2004	Isabelle Panneton (1955-, Canada)	*L'Arche* (2003-2004)
27 avril 2005	Fausto Romitelli (1963-2004, Italie)	Lost (1997)
	Michael Oesterle (1968-, Allemagne)	Annus mirabilis (2005)
20 septembre 2005	Elvio Cippolone (1971-, Italie)	Trigaróle (2005)
	Étienne Archambault (1979-, Canada)	À mi-chemin (2005)
29 janvier 2006	José Evangelista (1943-, Espagne)	Orchestre concertante (2006)
8 février 2006	Andrew Staniland (1977-, Canada)	St-Croix (2005)
26 avril 2006	Eric Morin (1969-, Canada)	Le cœur serré (2005)
	Robin de Raaff (1968-, Pays-Bas)	Clarinet Concerto (2006)
	Marko Nikodijevic (1980-, Serbie)	Chambres de ténèbres / Tombeau de Claude Vivier (2005)
	Tristan Murail (1947-, France)	Pour adoucir le cours du temps (2005)

L'Ensemble a également participé à la *Symphonie du millénaire* que nous avons déjà évoquée dans le chapitre portant sur la SMCQ.

Le nombre substantiel d'œuvres commandées à des compositeurs ou des compositrices du Québec par rapport à des personnes originaires de l'étranger s'explique avant tout par le fonctionnement du milieu de l'innovation musicale. Le financement des créations est généralement obtenu grâce, d'une part, au programme de commandes de compositions du CAC et, d'autre part, aux bourses de développement de la carrière artistique du CALQ. Le premier critère d'admissibilité aux programmes est la citoyenneté canadienne et, pour le CALQ, le lieu de résidence doit être le Québec. La qualité du travail artistique, l'intérêt et la faisabilité du projet viennent ensuite. Même si la diffusion de la musique québécoise n'est pas l'unique, ni même la première, priorité du NEM, comme nous l'avons établi plus haut, Lorraine Vaillancourt doit tenir compte de cette particularité des organismes subventionnaires lorsqu'elle souhaite commander une œuvre nouvelle.

4.3.4 Les concerts du NEM

Depuis la fondation du NEM, 109 concerts ont été présentés à Montréal, dont certains ont été repris plusieurs fois, notamment dans le cadre du programme de tournée « Jouer dans l'île » du CAM. L'exhaustivité étant impossible, nous concédons que le choix des événements retenus ici s'est fait sur la base de la disponibilité des recensions de concert, notamment celles des saisons 1990 à 1995 que signe la journaliste Dominique Olivier pour la revue *Circuit, musiques contemporaines* et sur d'autres articles de journaux auxquels nous avons eu accès.

4.3.4.1 Le premier concert

Le premier concert du NEM a lieu le 3 mai 1989 à la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal. Le programme réunit les œuvres suivantes :

- Mauricio Kagel *1898* (1972) pour flûte, hautbois (cor anglais), clarinette, basson, trompette, trombone, 2 percussions, piano, violon, alto et contrebasse
- Kaija Saariaho *Lichtbogen* (1986) pour flûte, quintette à cordes, harpe, piano, percussion et système

- Steve Reich — *Eight Lines* (1979-1983) pour 2 flûtes (piccolo), 2 clarinettes (clarinette basse), 2 pianos et quatuor à cordes
- Ada Gentile — *In un silenzio ordinato* (1985) pour flûte, clarinette, 2 percussions, piano et violon
- György Ligeti — *Kammerkonzert* (1969-1970) pour flûte, hautbois, 2 clarinettes, cor, trombone, clavecin, piano et quintette à cordes

Si l'on se fie aux comptes rendus publiés le lendemain du concert, c'est une réussite.

> On peut certainement parler de grand, et même de très grand succès, à propos de ce concert de lancement du Nouvel Ensemble moderne. […] la plus grande réussite, c'est encore la qualité du programme et la qualité de l'exécution[37].
>
> Lorraine Vaillancourt impressionne par la qualité exceptionnelle d'une direction musicale qui conjugue précision, intelligence et sensibilité[38].

De même, vingt ans plus tard, en se remémorant cette soirée de première, Jean-Jacques Nattiez évoque le fait exceptionnellement rare que le NEM avait donné en bis une œuvre entière, *At First Light* (1982) de Georges Benjamin (né en 1960), au public conquis[39].

De façon générale, ce programme unifié présente des points de repère de la musique du XX^e siècle, chacune des œuvres tissant avec les autres un réseau de liens étroits. Cependant, le fait qu'aucune œuvre d'un compositeur ou d'une compositrice du Québec ou du Canada n'ait été jouée lors de ce premier concert ouvre la porte à bien des questions. Est-ce que le NEM évite ainsi de se mettre à dos des compositeurs et des compositrices qui auraient été sans doute nombreux à souhaiter recevoir cet honneur ? Est-ce parce que le NEM prépare une tournée européenne et

37. Claude Gingras, « Le NEM : un très grand succès », *La Presse*, 4 mai 1989.

38. Carol Bergeron, « [Sans titre] », *Le Devoir*, 5 mai 1989.

39. Jean-Jacques Nattiez, « La fondation de *Circuit* et sa première décennie : un coup d'œil rétrospectif et autocritique », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 20, n^os 1-2, 2010, p. 16.

que les diffuseurs étrangers ne veulent pas de musique québécoise[40] ? Vaillancourt donne elle-même la clef de cette énigme :

> Je jouais déjà beaucoup de musique québécoise à cette époque-là. […] J'avais aussi conscience qu'il se passait beaucoup de choses ailleurs et que c'était une façon aussi de s'approprier cette musique et de la faire entendre. C'est vraiment juste l'idée de faire une musique qu'on n'avait pas l'habitude d'entendre à Montréal. J'ai composé les programmes avec, déjà, ce que j'avais d'emblée envie de jouer et on est parti de là. Je pense que c'était important de le faire. Pour moi, le NEM est un orchestre comme I Musici, comme les Violons du Roy. C'est un orchestre interprète. […] On est nous-mêmes Québécois. C'est notre façon d'être ambassadeur[41].

Débuter avec une œuvre du compositeur argentin Kagel, est-ce un clin d'œil aux concerts organisés par les défunts Événements du Neuf ? La musique de Kagel est théâtrale : elle exige des techniques de jeu inhabituelles, des effets visuels et dramatiques surprenants. Ses œuvres ne sont pas dépourvues d'humour, mais comportent aussi une part d'ironie, de dérision et d'absurde. Un des objectifs de Vaillancourt est peut-être d'amener le public du NEM à prendre conscience des diverses avenues prises par la musique contemporaine. Quoi qu'il en soit, ce programme de la soirée n'explique pas ce choix primordial. C'est, nous semble-t-il, un moyen efficace de reconnaître l'importance de ce compositeur qui semble être l'un des préférés de Vaillancourt[42].

---

40. Le NEM effectue une tournée européenne en 1992. *Lichtbogen* de Saariaho est joué à Liège le 17 mars 1992 et *In un silenzio ordinato* de Gentile est donné les 22, 23, 29 février et 14 mars 1992 respectivement à Villiers-sur-Marne et à Stains en France, à Amsterdam au Pays-Bas et à Cologne en Allemagne.

41. Entrevue avec Lorraine Vaillancourt, 8 août 2013.

42. Déjà, à l'époque des Événements du Neuf, Kagel avait été l'un des rares compositeurs à être programmé plus d'une fois par le comité organisateur. L'œuvre *Die Mutation (*1971) pour chœur et clavecin a été jouée dès le deuxième concert, le 9 mars 1979. Puis, le 10 mars 1989, à l'occasion de « C'était… trois jours de musiques sur le thème de la mort », les Événements avaient présenté en première montréalaise *Fürst Igor Strawinsky* (1982) pour ensemble de chambre. Au NEM, la musique de Kagel a été mise à l'honneur lors de la biennale qui lui a été consacrée, les 5, 6, 7, 13 et 14 novembre 1992. Le public montréalais a pu entendre 1898 (1972), *Dressur* (1977), *La Trahison orale* (1983), *Phantasiestück* (1987-1988) et *Die Stücke der Windrose* (1988-1992).

4.3.4.2 Concert Dusapin

Le 11 décembre 1990, un concert entièrement dédié au compositeur français Pascal Dusapin (né en 1955) a eu lieu à la chapelle historique du Bon-Pasteur. L'imposante production musicale de Dusapin, malgré son jeune âge, justifie à elle seule qu'on lui consacre déjà une rétrospective[43]. D'ailleurs, Dusapin est une vedette montante en France et sa présence à Montréal, à l'invitation du NEM, est une occasion privilégiée pour Vaillancourt de solidifier son réseau de contacts en Europe. Il ne faut pas oublier, comme nous l'avons mentionné plus haut, que le NEM prépare une tournée européenne en février 1992.

Le concert présente des œuvres composées pour soliste ou pour ensemble de chambre. La pièce *Indeed* (1987) pour trombone est interprétée par Alain Trudel et *So Full of Shape is Fancy* (1990), par la soprano Marie-Danielle Parent et le clarinettiste Gilles Plante. La soprano Pauline Vaillancourt chante *Il-li-ko* (1987) et *Anacoluthe* (1987) accompagnée par le clarinettiste André Moisan et le contrebassiste René Gosselin. Moisan joue *Itou* (1985) pour clarinette basse solo et Claude Lamothe, *Item* (1985) pour violoncelle. Finalement, les sopranos Parent et Vaillancourt et les clarinettistes Plante et Moisan interprètent *For O* (1988)[44].

Ces œuvres de Dusapin, quoiqu'encore empreintes de l'influence de son maître Xenakis[45], témoignent de son originalité :

> Il suit donc le chemin tracé par les « modernes », mais d'une manière qui lui est propre et qui démontre que l'on n'est pas forcé d'être excessif pour être original […]. Un langage dense […]. Pas de lourdeur, mais de l'intensité […]. Dusapin […] s'intéresse à tout ce qui peut enrichir sa musique, éléments étrangers, populaires, intégration tout actuelle des divers courants, mais dans un esprit utilitarisme et non de reproduction d'une brutalité environnante[46].

---

43. En 1990, Dusapin a déjà à son actif une quarantaine d'opus, dont plusieurs œuvres pour grand orchestre, telles *Timée* (1978), *La Rivière* (1979), *Tre Scalini* (1982) ou *Haro* (1987) et un opéra, *Roméo et Juliette* (1985-1988), créé en 1989 à l'opéra de Montpellier.

44. Les solistes engagés pour ce concert ne sont pas des membres habituels du NEM.

45. Célestin Deliège, *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam*, Sprimont, Belgique : Mardaga, 2003, p. 684-686.

46. Dominique Olivier, « Montréal : portrait d'une saison hybride (1990-1991) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 2, n^{os} 1-2, 1991, p. 166.

Dusapin compte parmi les compositeurs « classiques » du NEM parce qu'il use d'un langage qui est à la fois tributaire d'une tradition et novateur parce qu'il incorpore des éléments de provenances diverses. Non conformiste, il est amateur de jazz, de rock, de musique hindoue et arabe. Il s'intéresse à la danse, au théâtre et à la littérature comme certaines collaborations (avec Claude Malric, Dominique Bagouet, Olivier Cadiot) en témoignent.

4.3.4.3 Grand Concert classique 1991

Le 1er mai 1991 a lieu à la salle Claude-Champagne le premier Grand Concert annuel du NEM. Le Grand Concert est l'occasion de rejouer chaque année les œuvres phares de la saison, les œuvres que Vaillancourt considère comme étant désormais des « classiques contemporains ». Il s'agit donc d'un travail de mémoire, comme l'explique la directrice artistique : « Certaines œuvres du xxe siècle datent déjà et font en quelque sorte partie de notre histoire. Nous aimerions qu'elles fassent aussi partie de notre mémoire[47]… »

Dérive I (1984) de Pierre Boulez ouvre le concert « sous les auspices de la modernité[48] ». Suit le *Concerto pour neuf instruments*, op. 24 (1948) de Webern, *Cinq Pièces pour orchestre*, op. 16 (1909) de Schoenberg d'après un arrangement pour deux pianos de Webern et *Millefoglie* (1948-1985) de Barbara Kolb (née en 1939), une œuvre dédiée à Boulez. La dernière pièce du concert est une reprise : la *Symphonie de chambre*, op. 9 (1906) de Schoenberg, une œuvre que Lorraine Vaillancourt avait déjà programmée le 25 avril 1990. Comme le fait remarquer Dominique Olivier :

> On avait donc une lignée de compositeurs entretenant entre eux des liens très étroits, et un fil idéologique qui mène de l'École viennoise et Boulez à la musique américaine. […] Le NEM a accompli encore une fois de façon impressionnante la partie de son mandat qui le caractérise le mieux, et qui justifie le nom qu'il s'est donné[49].

---

47. Lorraine Vaillancourt, affiche publicitaire pour le « Grand Concert annuel » du 25 avril 1990.

48. Dominique Olivier, « Montréal : portrait d'une saison hybride (1990-1991) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 2, nos 1-2, 1991, p. 167.

49. *Ibid.*, p. 167-168.

Ce programme de concert très unifié a été judicieusement réfléchi. La venue de Boulez et de l'Ensemble intercontemporain au Canada du 15 mai au 9 juin 1991 n'est peut-être pas étrangère à la programmation de cette œuvre de Boulez. De plus, lors de cette tournée, le Scotia Festival of Music a invité le NEM pour dix jours. En plus de présenter un concert, le NEM a servi « d'instrument » pour les classes de maître en direction d'orchestre de Boulez. Au programme, on retrouve à nouveau l'opus 16 de Schoenberg et l'opus 24 de Webern. C'est un bel exemple de la philosophie de travail de Lorraine Vaillancourt : chaque œuvre doit être jouée et rejouée pour la maîtriser et pour en approfondir l'interprétation.

4.3.4.4 Grand Concert classique 1993

Le Grand Concert classique du 16 avril 1993 à la salle Claude-Champagne a eu pour but de rendre hommage à Xenakis et de mettre en lumière son « rôle dans l'éveil de la modernité au Québec[50] ». Le concert a fait entendre trois œuvres de Xenakis : *Palimpsest* (1979), *Échange* (1989) et *Waarg* (1988). Dans cette dernière œuvre, c'est le tubiste Alain Cazes qui interprétait la partie soliste. En choisissant ces œuvres, Lorraine Vaillancourt a voulu démontrer que, malgré la complexité de la technique compositionnelle utilisée par Xenakis, la stochastique, le résultat sonore est accessible et musical. Olivier ajoute : « [c'est] comme s'il partait sur une piste indéchiffrable et finissait toujours par suivre son intuition[51] ». En complément de programme, le public a pu entendre le *Quintette* (1978) pour flûte, hautbois, violoncelle, percussion et piano de Serge Garant et *Pranam II* (1973) de Giacinto Scelsi (1905-1988). Du premier, Olivier reconnait l'appartenance au sérialisme et au structuralisme, mais aussi la capacité d'« amener [l'œuvre] à un degré de perfection ne reniant pas l'expressivité[52] ». Par contre, la journaliste qualifie l'œuvre de Scelsi d'« assez insignifiant[e] » et elle est rebutée par le discours philosophique qui accompagne ses œuvres : « [Il] essaye de faire croire par des effets

50. La revue *Circuit* a consacré un numéro à Iannis Xenakis dans lequel se trouvent des articles sur ses œuvres et ses techniques compositionnels. On y trouve également une chronologie des séjours de Xenakis au Québec (*Circuit, musiques contemporaines*, vol. 5, nº 2, 1994).

51. Dominique Olivier, « Saison 1992-1993 : l'année de la nostalgie », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 5, nº 1, 1994, p. 86.

52. *Ibid*.

nébuleux à la présence d'une pensée profonde dans sa musique, cachée derrière des sons censés nous appeler à la contemplation[53]. » Rappelons que Scelsi impose aux sons tenus de lentes transformations pour créer une musique évoquant le statisme[54]. Le concert a donc présenté trois manières différentes de composer de la musique au XX^e siècle, ce qui amène un élément d'intérêt supplémentaire pour les auditeurs.

4.3.4.5 Grand Concert classique 1994

Le 4 mai 1994 à la salle Claude-Champagne, le NEM organise un Grand Concert classique pour célébrer ses cinq années d'activités. L'ensemble instrumental du NEM a d'abord interprété un extrait de l'opéra *Wozzeck* (1917-1922) de Berg dans une orchestration réalisée par John Rea spécialement pour le NEM[55]. Rea perpétue ainsi la tradition de la réorchestration si chère à Schoenberg qui est ici appliquée à une œuvre de son condisciple. Après l'entracte, ce sont *Les Sensations confuses* (1993) de Jean Lesage (né en 1958) qui sont entendues en première audition. Olivier souligne la « belle maîtrise de l'écriture[56] » du compositeur. L'œuvre suivante, *Secret Theatre* (1984) d'Harrison Birtwistle (né en 1934), est qualifiée par la journaliste de « véritable petit chef-d'œuvre ». Elle deviendra d'ailleurs l'un des classiques du répertoire du NEM[57]. À la suite du concert, le critique du journal *La Presse*, Claude Gingras, commente : « Cinq ans déjà. Et pourtant, je n'ai pas décelé la moindre

53. *Ibid.*

54. Paul Griffiths, *Brève histoire de la musique moderne : de Debussy à Boulez*, Paris : Fayard, 1992, p. 108.

55. L'œuvre complète est présentée en première audition à l'été 1995 au Banff Center for the Arts.

56. Paul Griffiths, *op. cit.*

57. *Secret Theatre d*e Birtwistle est redonné par le NEM, le 8 mai 1994 à New York (États-Unis), le 20 novembre 1994 à Huddersfield (Royaume-Uni), le 23 novembre 1994 à Albi (France), le 6 août 1995 à Banff (Canada), le 4 octobre 1995 à Strasbourg (France), le 9 octobre 1995 à Dresde (Allemagne), le 5 octobre 1998 à Los Angeles (États-Unis), le 8 octobre 1998 à la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal, le 7 mai 1999 à Marseille (France), le 10 mars 2000 à Adelaïde (Australie), le 30 mars 2011 à la chapelle historique du Bon-Pasteur à Montréal et le 20 avril 2011 de nouveau à la salle Claude-Champagne de l'Université de Montréal.

ride sur le visage du Nouvel Ensemble moderne. La présence est toujours là, c'est-à-dire très forte[58]. »

4.3.4.6 NEM it

À l'occasion du quinzième anniversaire de fondation du NEM, Michel Smith (né en 1958) a préparé un spectacle de théâtre musical, les 10 et 11 juin 2004 à l'Espace Go[59]. Intitulée *NEM it* (2004), l'œuvre pour dix-huit interprètes dure environ 90 minutes. Le critique au *Devoir*, François Tousignant, la décrit en ces termes :

> Il s'agit d'un assemblage d'instants qui prennent prétexte soit dans une particularité du jeu instrumental, soit dans une rencontre de personnalités, du genre quand monsieur flûte basse rencontre compère trombone, ou quand madame hautboïste souffreteuse et en civière tente d'imposer un râle tristanesque à l'indifférence de ces comparses… La contrebasse à roulette fait des prodiges de prestidigitations, allant même jusqu'à une décortication anatomique complète, les violons s'intègrent en un ballet en quatre stations aussi rythmique et mécanique qu'absurde selon le modèle surréaliste, le piano – et le pianiste – valse follement au travers de tout cela selon les bons soins de machinistes aussi zélés que prompts et souples à faire virevolter la plate-forme sur laquelle il se trouve[60].

Pour Lorraine Vaillancourt, *NEM it* a été un projet risqué que les instrumentistes du NEM ont relevé avec brio :

> L'événement *NEM it* est assez remarquable, car il permet de réaliser à quel point les musiciens sont capables de se mettre dans une situation de fragilité et d'accepter les défis comme celui d'un spectacle théâtral et musical. Cela nécessite d'avoir des gens généreux prêts à s'investir, même si c'est risqué. J'apprécie d'être dans une bande prête à se lancer dans des aventures folles avec une énergie pareille et une confiance mutuelle[61].

---

58. Claude Gingras, « Le NEM toujours au sommet », *La Presse*, 5 mai 1994.
59. Le spectacle « NEM it » est repris le 6 novembre 2004 à l'Espace Go.
60. François Tousignant, « Drôle et bon, un mélange rare et réussi », *Le Devoir*, 14 juin 2004.
61. Lorraine Vaillancourt citée dans Christophe Huss, « La fierté de maintenir le cap », *Le Devoir*, 19 mars 2005.

Alliant humour et intelligence, le théâtre musical sort le NEM de son cadre habituel. Selon Tousignant, le public et les interprètes ont apprécié : « Le plaisir du public est grand, certes, au moins autant que celui des "participants"[62]. »

Outre les concerts de la série régulière, la direction du NEM prévoit des événements artistiques qui marquent les saisons, comme les Forums internationaux des jeunes compositeurs et le festival MusMix. Ce sont des projets artistiques qui devraient permettre d'atteindre les objectifs de promotion et de diffusion de la musique contemporaine que Vaillancourt s'est fixés en fondant le NEM.

4.3.5 Le Forum international des jeunes compositeurs

En 1991, Lorraine Vaillancourt organise le premier Forum international des jeunes compositeurs, sous le parrainage de l'Unesco et en collaboration avec la Faculté de musique de l'Université de Montréal ainsi qu'avec la Société Radio-Canada. Forum est un concours biennal où les compositrices et les compositeurs du monde entier de moins de 30 ans peuvent soumettre leur candidature pour écrire une œuvre pour les quinze instrumentistes du NEM. Ce concours prend la relève de la Tribune nationale des compositeurs que les Événements du Neuf ont organisée pendant quelques années. Un jury international – composé d'un comité permanent (John Rea, président, Lorraine Vaillancourt représentant le Canada et Frans van Rossum, directeur artistique du Schoenberg Ensemble, les Pays-Bas) auquel se joignent deux membres d'autres pays à chaque édition – examine les dossiers. Les candidates et les candidats séjournent à la Faculté de musique de l'Université de Montréal pour un stage de quatre semaines avec l'ensemble. Exceptionnellement, en 2000, le NEM a accepté l'invitation du Festival Telstra d'Adélaïde de « déplacer » le Forum en Australie. Pour l'occasion, la structure habituelle du Forum a été modifiée : l'événement n'a duré que deux semaines et a accueilli quatre compositrices et compositeurs au lieu de sept. La liste complète des participantes et des participants à Forum se trouve au tableau 19.

62. François Tousignant, « Drôle et bon, un mélange rare et réussi », *Le Devoir*, 14 juin 2004.

TABLEAU 19 Liste des participantes et des participants à Forum (1991-2004)

FORUM 91
Marco Beltrami (1966-, Italie), Jacques A. Desjardins (1962-, Canada), Mary Finsterer (1962-, Australie), Stefano Gervasoni (1962-, Italie), Erik Guillermo Oña (1961-, Argentine), Bernfried Pröve (1963-, Allemagne), Hiroyuki Yamamoto (1967-, Japon)
FORUM 93
Melissa Hui (1966-, Canada), Raffaele Marcellino (1964-, Australie), Christoph Neidhöfer (1967-, Suisse), Makiko Nishikaze (1968-, Japon), Gediminas Rimkevicius (1964-, Lituanie), Carlos Sanchez-Gutierrez (1964-, Mexique)
FORUM 96
Chengbi An (1967-, Chine), Daniel Augusto D'Adamo (1966-, Argentine), Inouk Demers (1970-, Canada), Elliott Gyger (1968-, Australie), Per Magnus Lindborg (1961-, Suède), Shafer Mahoney (1968-, États-Unis), Michael Oesterle (1968-, Allemagne)
FORUM 98
Sérgio Azevedo (1968-, Portugal), Kirsty Beilharz (s.d., Australie), W. Brooke Joyce (s.d., États-Unis), Javier Torres Maldonado (1968-, Mexique), Yannick Plamondon (1970-, Canada), Olga Rayeva (1971-, Russie), Ji Xue Wu (1973-, Chine)
FORUM 2000 AUSTRALIE
Brian Current (1972-, Canada), Juliana Hodkinson (1971-, Royaume-Uni), Dominik Karski (1972-, Pologne), Luis Tinoco (1969-, Portugal)
FORUM 2002
Luca Antignani (1976-, Italie), Alain Beauchesne (1975-, Canada), Kuei-Ju Lin (s.d., Taïwan), Joshua Penman (1979-, États-Unis), Eneko Vadillo-Perez (1973-, Espagne), Luis Fernando Rizo-Salom (1971-, Colombie), Christopher Tonkin (1972-, Australie)
FORUM 2004
Ondrej Adamek (1979-, République tchèque), Julien Bilodeau (1974-, Canada), Guilherme Carvalho (s.d., Brésil), Sampo Haapamäki (1979-, Finlande), Derek Johnson (s.d., États-Unis), Laurent Torres (1975-, France), Du Yun (1977-, Chine)

Ce stage se traduit par une intense activité centrée sur la création : plus de quatre-vingt-dix heures de répétitions publiques au cours desquelles chaque compositrice et compositeur a la possibilité de travailler au quotidien sur son œuvre avec les instrumentistes du NEM et même de la

modifier en cours de répétition. La concentration temporelle de Forum le distingue du concours Génération de l'ECM où plusieurs semaines séparent les séances d'atelier du concert final. De plus, dans le cadre de Forum, les œuvres sont déjà assez avancées pour que leur interprétation soit travaillée en répétition alors que la partie atelier de Génération donne aux compositeurs la possibilité d'explorer la matière sonore en vue de l'écriture d'une nouvelle œuvre.

Forum laisse également une large place à la réflexion sur la musique contemporaine avec des sessions d'analyse, des débats, des conférences, des rencontres, des portraits, des tables rondes, tant avec les jeunes créatrices et créateurs qu'avec les membres du jury. Ajoutons que les étudiantes et les étudiants en musicologie, en composition et en interprétation de la Faculté de musique de l'Université de Montréal peuvent participer à ces activités à l'intérieur de leur cursus universitaire.

À la fin du stage, le Nouvel Ensemble moderne présente lors des concerts de clôture les nouvelles œuvres en première audition mondiale. Le jury, présent à Montréal pour l'occasion, procède à une dernière sélection de trois œuvres « gagnantes[63] » qui sont enregistrées par la Société Radio-Canada en vue de la production d'un disque compact. Les œuvres enregistrées font également l'objet d'une offre à l'Union européenne des radiodiffuseurs, ce qui donne une visibilité très importante de l'événement à l'échelle internationale. Le concert final de Forum 91 a été capté par Radio-Canada et a ainsi connu plus de cinquante radiodiffusions dans vingt pays[64].

En résumé, le Forum international des jeunes compositeurs se veut un lieu à la fois de diffusion, de formation et d'échange sur la musique de création, un carrefour entre le public montréalais et les compositrices et les compositeurs du monde entier. Pour reprendre les paroles de Guy Huot, secrétaire général au Conseil international de la musique (Unesco) :

63. Il n'y a pas d'ordre dans les trois premiers prix attribués.

64. La Nouvelle-Zélande, la Pologne, l'Islande, l'Allemagne, l'Israël, la Hongrie, la Bulgarie, l'Autriche, la Slovénie, la Suisse, la Finlande, la République de Malte, le Portugal, l'Espagne, la Tchécoslovaquie, la Turquie, les Pays-Bas et le Sultanat d'Oman, sans oublier la France et le Canada.

> Un concours de composition, cela n'a rien de top [*sic*] nouveau. Un concours de composition dont les lauréats entendent leurs œuvres se transformer au cours d'un mois de répétitions et de contacts entre eux, avec les musiciens et avec les compositeurs éminents membres du jury, voilà qui est plus rare. Qu'en plus, le public puisse venir interroger le compositeur, assister aux répétitions, voilà qui secoue un peu. Qu'on ajoute à cela… des concerts publics, une radio-diffusion, un disque et la formule fait rêver[65].

En 1991, témoin de l'effervescence et de l'intérêt que suscite l'arrivée de Forum auprès de la communauté de musique contemporaine, Dominique Olivier écrit, dans un article pour la revue *Circuit*, où elle dresse le bilan annuel des événements en musique contemporaine : « Le simple énoncé de ce projet mettait l'eau à la bouche de tous les fervents amateurs de musique du XX^e^ siècle[66]. » Malgré un départ en lion, l'intérêt pour Forum a toutefois fléchi avec le temps. À l'ère d'Internet et de l'accessibilité accrue et immédiate à toutes les musiques du monde, les œuvres des jeunes compositrices et compositeurs des quatre coins de la planète ne sont plus autant différenciées selon le pays d'origine. La musique contemporaine s'est mondialisée et les approches compositionnelles sont de plus en plus mondialisées. À preuve, certaines difficultés du concours organisé par le NEM. Lors de Forum 98, le jury a été dans l'impossibilité de choisir les lauréats du concours. Les six participantes et participants ont été déclarés gagnantes et gagnants *ex aequo* ! Le critique et compositeur François Tousignant se plaint de cette situation :

> On aimerait applaudir à une décision, ou encore se rebeller contre elle. Il semble qu'en concours de composition les décideurs ne savent pas défendre leurs idées fermement et orienter leur jugement. Bien des gens qui suivent le monde de cette musique dite contemporaine déplorent sa grisaille. S'il faut reconnaître la justesse de ce que ce jury a « choisi », on aurait adoré qu'il nous donne plus de chair dans le traitement de son choix, qu'il ait eu le même courage qu'ont montré tous ces jeunes en montrant leur musique devant

65. Guy Huot cité dans Ginette Bellavance, « Sept univers, sept jeunes créateurs : *Forum 91*, 30 jours de musique actuelle à l'UdeM », *Le Devoir*, 7 novembre 1991.

66. Dominique Olivier, « Montréal (1991-1992) : vigueur accrue ou derniers soubresauts d'une civilisation ? », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 3, n° 2, 1993, p. 86.

> eux. On imagine mal un concours international instrumental – voire le Concours de l'OSM – ne pas trouver de « gagnant » au sens où une personnalité se démarque. Au moins, cette fois, on a osé faire un « choix ». La prochaine fois, espérons qu'on aura l'audace d'établir une hiérarchie.
>
> On saura alors sur quel pied danser et, surtout, les candidats pourront penser qu'ils participent à une manifestation qui, tout amicale qu'elle soit (comme tous les concours), impose une tenue de grand sens critique, au sens noble du terme, plutôt qu'à de la guimauve « politically correct » où les jeux de coulisses priment sur la musique. Si personne ne peut ni ne veut trancher, à quoi sert ce genre d'exercice ? Qu'on l'appelle seulement festival alors, car les lauréats de cette édition, tout méritants qu'ils soient – et ils le sont –, n'ont qu'une bien maigre crédibilité à mettre à leur compte devant la tiédeur du jury. Au moins, le disque saura mieux les défendre. Probablement est-ce là la seule force de cette manifestation du NEM[67].

Comment expliquer une telle situation alors que les choix esthétiques défendus par le NEM ont toujours été clairs ? Doit-on croire que toutes les œuvres, d'un coup, s'équivalent ? Un tel concours de composition a pourtant des incidences sur la définition et les orientations futures de la musique contemporaine.

4.3.6 MusMix : une brève incursion en musique mixte

Mis sur pied en février 2002, MusMix est la première tribune canadienne axée sur la musique mixte. Coproduit par le NEM et les Réseaux des arts médiatiques[68] et en collaboration avec le Musée d'art contemporain de Montréal, MusMix encourage les personnes en composition, en interprétation et en sonorisation à travailler en étroite collaboration à la création d'œuvres de musique mixte, à savoir des œuvres pour bande magnétique (ou autre support) et pour instruments solistes, lesquels peuvent faire

67. François Tousignant, « Des résultats heureux, mais sans fermeté », *Le Devoir*, 30 novembre 2002.

68. Les compositeurs Jean-François Denis, Gilles Gobeil et Robert Normandeau ont fondé les Réseaux des arts médiatiques en 1991. Le mandat principal des Réseaux est d'offrir aux artistes en musique électroacoustique un lieu de diffusion sur un ensemble de haut-parleurs.

l'objet de traitement en direct. Jean-François Denis, co-fondateur des Réseaux, explique :

> Le projet est assez précis. Il s'agit d'un événement biennal qui présente des musiques mixtes de compositeurs canadiens. On sait que le Québec est internationalement reconnu en ce qui concerne la musique électroacoustique, mais la musique mixte reste quelque chose de moins courant. Par ailleurs, ce sont surtout les compositeurs de musique instrumentale qui font de la musique mixte ; alors, même si ces concerts peuvent attirer un public amateur de musique électroacoustique, il s'agit souvent de compositeurs qui lui sont moins connus. Mélanger l'instrumental et l'électronique, ça donne peut-être le genre de musique le plus délicat à mener à bien[69].

Le programme de MusMix est le fruit d'un appel d'offres, à la suite duquel le comité organisateur propose une sélection parmi les nombreuses propositions soumises. Le jury est composé de Lorraine Vaillancourt, de Jacques Drouin et de Robert Normandeau. La liste des participantes et des participants aux concerts MusMix en 2002, 2004 et 2006 se trouve au tableau 20.

TABLEAU 20 Liste des participantes et des participants à MusMix (2002-2006)

MUSMIX 2002
Serge Arcuri (1954-, Canada), Peter Hannan (1953-, Canada), Jean-François Laporte (1968-, Canada), Alcides Lanza (1929-, Argentine), Martin Bédard (1970-, Canada), Laurie Radford (1958-, Canada)
MUSMIX 2004
Andrew Staniland (1977-, Canada), Kotoka Suzuki (1972-, Japon), John Oliver (1959-, Canada), Martin Bédard (1970-, Canada), Farangis Nurulla-Khoja (1972-, Suède), Monique Jean (1960-, Canada), Alcides Lanza (1929-, Argentine)
MUSMIX 2006
Pierre Jodlowski (1971-, France), Henry J. Ng (1981-, Canada), Laurie Radford (1958-, Canada), Andrew Staniland (1977-, Canada)

69. Réjean Beaucage, « Phénomène électro », *Voir*, 5 février 2004.

Le NEM poursuit deux objectifs distincts en participant à ce projet. D'une part, c'est une occasion unique d'explorer un pan de la musique contemporaine que l'ensemble avait plutôt délaissé jusqu'à présent. Au Québec, la musique mixte est pourtant un genre particulièrement bien servi par des compositrices et des compositeurs comme Martin Bédard, Georges Forget, Nicole Lizée, Pierre Michaud, Cléo Palacio-Quintin et Dominic Thibault[70]. D'autre part, Vaillancourt souhaite que l'événement permette au NEM de se faire connaître davantage auprès d'un public amateur de musique électroacoustique. En tenant compte du cloisonnement du public de la musique contemporaine[71], on peut se demander si le comité organisateur du festival MusMix pensait alors vraiment que leur association augmenterait les chances d'attirer un public plus large et diversifié. Il faut croire que oui, puisqu'il l'a réalisé. Mais cette idée ne semble pas tenir compte de la réalité du milieu musical d'aujourd'hui. D'une part, le public le plus susceptible d'être attiré par MusMix est avant tout celui qui est formé des collègues travaillant dans le milieu musical, à l'animation du milieu culturel, et de quelques personnes éclairées de l'auditoire. Ce n'est pas un public nouveau. Il s'agit donc toujours d'un public assez restreint. D'autre part, organiser un festival autour d'œuvres qui font appel à un genre hybride ne fait que compartimenter davantage l'auditoire. On pourrait avancer que le public de la musique mixte est une sous-catégorie du public de la musique électroacoustique qui est lui-même une sous-catégorie du public de la musique contemporaine. Quoi qu'il en soit, le fractionnement qui s'apparente à une désaffectation du public est un phénomène actuel qui touche tous les secteurs d'activité de la musique contemporaine et le projet MusMix n'a pas permis d'amener un nouvel auditoire aux concerts du NEM. On ne sera pas étonné de la décision de ne pas renouveler l'aventure après l'édition de 2006. En effet, après seulement trois éditions, MusMix est abandonné, car non seulement il n'a pas atteint ses objectifs de diversification du public du

70. Voir les trois numéros que *Circuit, musique contemporaine* a consacrés à la musique électroacoustique : « Électroacoustique-Québec : L'essor », vol. 4, nos 1-2 (1993), « L'électroacoustique : à la croisée des chemins ? », vol. 13, no 1 (2002), et « Électroacoustique : nouvelles utopies », vol. 13, no 3 (2003).

71. Voir Pierre-Michel Menger, « Le public de la musique contemporaine », *Musiques : une encyclopédie pour le* XXIe *siècle*, t. 1 : Musiques du XXe siècle, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Paris : Actes Sud, 2003, p. 1169-1186, et plus précisément la section « Les circuits spécialisés de création contemporaine » (p. 1175-1179).

NEM, mais il ne correspondait pas vraiment à la vision esthétique initiale du NEM. L'appel d'œuvres recevant peu de propositions de qualité, il devenait artificiel de maintenir une série consacrée à la musique mixte qui exigeait une organisation lourde pour aussi peu de résultats. Pour Vaillancourt, il était plus judicieux de se donner des occasions de programmer des œuvres de musique mixte au sein des concerts réguliers sans s'obliger à le faire à l'intérieur d'une série en particulier[72].

4.4 CONCLUSION

L'initiative de la mise sur pied du premier orchestre permanent dédié à la création musicale au Québec revient donc à Lorraine Vaillancourt et au Nouvel Ensemble moderne. Le projet de Vaillancourt est calqué sur celui des grandes formations du même genre dans le monde. Il s'agit d'instaurer une nouvelle culture dans le domaine de la création musicale, basée sur le développement d'un répertoire. En résidence à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, le NEM est parvenu à se doter d'un ensemble fixe (certains instrumentistes y œuvrent depuis sa fondation), ce qui permet à sa directrice de bénéficier de conditions de répétitions meilleures que celles qui sont offertes par un système d'orchestre pigiste. Le travail ainsi réalisé a largement contribué à sensibiliser le milieu musical à la nécessité d'améliorer constamment le niveau technique des interprètes tout en approfondissant l'exécution minutieuse des œuvres de musique contemporaine.

Sous la direction de Lorraine Vaillancourt, le Nouvel Ensemble moderne s'est bâti une solide réputation au Québec et à l'étranger, non seulement par la qualité de ses prestations et son intérêt pour le « répertoire » du XX^{e} siècle, mais également par sa capacité à développer des projets singuliers dans le domaine de l'innovation musicale. Attachée à ces options fondamentales, Vaillancourt organise des événements importants tels les « Grands Concerts annuels » et les biennales – qui sont les lieux de diffusion des « classiques contemporains », ou encore le concours de composition et le festival de musique mixte MusMix – qui se consacrent à l'expérimentation et à la diffusion d'œuvres nouvelles.

72. Entrevue avec Lorraine Vaillancourt, 8 août 2013.

Lorraine Vaillancourt a d'autres projets pour le NEM. En 2000, le NEM forme avec les Réseaux des arts médiatiques (fondés en 1991) et les Productions SuperMusique (fondées en 1979) une coalition pour acquérir un bâtiment[73] dédié à la création musicale. Cependant, leurs démarches n'aboutiront pas immédiatement. Malgré les difficultés que pose un tel projet, en 2004, Lorraine confie en entrevue à Christophe Huss qu'elle souhaite encore trouver les moyens de fonder un lieu adapté et réservé à la musique contemporaine :

> Bureaux, centre de documentation, salles de répétition, café et résidence pour les artistes : il faudrait 40 000 pieds carrés. C'est un projet de moins de 10 millions de dollars pour un centre qui vivrait 52 semaines par année. On s'est battus pour le pavillon Mont-Royal ; on a perdu, mais on ne baissera pas les bras[74].

En 2008, le projet de Vaillancourt se réalise enfin lorsqu'est fondé Le Vivier en collaboration avec une vingtaine d'autres ensembles et organismes musicaux montréalais[75]. Plus qu'un diffuseur spécialisé en musique contemporaine, Le Vivier sera aussi un lieu conçu pour faciliter la création musicale, comme l'avaient souhaité Vaillancourt et ses collègues. En 2010, la ministre de la Culture en poste, M^me^ Christine St-Pierre, annonce que Le Vivier occupera la bibliothèque Saint-Sulpice. L'idée est que le groupe bénéficie ainsi de salles de concert et de répétition, d'un centre d'interprétation des musiques nouvelles, d'une coopérative de percussion, d'un centre d'accueil pour les organismes du milieu et d'un lieu de résidence d'artistes et de chercheurs. Le projet envisagé n'aboutit finalement pas, faute de moyens financiers. Le Vivier s'installe finalement dans l'enceinte du Gesù-Centre de créativité en janvier 2015.

---

73. L'immeuble au cœur de ce projet est situé au 1420, boulevard Mont-Royal. Il s'agit de l'ancienne maison mère des Sœurs des Saints-Noms-de-Jésus-et-de-Marie, acquis en 2003 par l'Université de Montréal.

74. Lorraine Vaillancourt citée dans Christophe Huss, « Le NEM a déjà 15 ans », *Le Devoir, 17 avril 2004.*

75. L'Arsenal à musique ; Bradyworks ; Centre de musique canadienne au Québec ; Chants libres ; Codes d'accès ; Constantinople ; DAME/Ambiances magnétiques ; DIFFUSION i MédIA/empreintes DIGITALES ; ECM+ ; Espaces sonores illimités ; In Extensio ; Innovations en concert ; NEM ; Productions SuperMusique ; Productions Totem contemporain ; Quasar, quatuor de saxophones ; Quatuor Bozzini ; Quatuor Molinari ; Réseaux des arts médiatiques ; Sixtrum, ensemble à percussion ; SMCQ et Transmission.

CONCLUSION

Au cœur de cette étude, le catalogage et le dépouillement des programmes des 515 concerts donnés à Montréal par la SMCQ, les Événements du Neuf, l'ECM et le NEM entre 1966 et 2006 ont permis d'effectuer une analyse des programmations des sociétés de concert et de leur rapport avec l'évolution du milieu musical. L'inventaire détaillé, réalisé au mieux de nos connaissances, fournit de précieuses informations sur les concerts présentés par ces organismes, informations qui étaient majoritairement conservées dans des fonds d'archives, dont certains privés, non accessibles au public. Ainsi, c'est la première fois qu'une étude se penche particulièrement sur les Événements du Neuf et l'Ensemble contemporain de Montréal. En plus des programmes de concert, les revues de presse colligées par les organismes, et en partie complétées par nos soins, ont été utiles pour situer les concerts par rapport à l'historique et au développement des organismes, mais aussi pour faire la lumière sur la réception des œuvres par les critiques musicaux. C'est grâce à ces documents que nous avons pu aborder la question du rôle des institutions spécialisées en musique contemporaine au sein du milieu musical dans une perspective nouvelle, celle de la programmation des œuvres.

Devant une telle quantité de musique diffusée, l'analyse de la programmation des concerts a semblé une porte d'entrée appropriée pour étudier l'évolution et les orientations artistiques de la SMCQ, des Événements du Neuf, de l'ECM et du NEM. Cet outil a également permis de juger les réalisations artistiques des organismes en comparant les intentions de départ (mandat, programme de saison, procès-verbal) au résultat en concert (œuvres vraiment programmées, qualité de l'exécution, réception). Cette approche novatrice permet en effet de démontrer que ces sociétés de concert se situent simultanément au cœur du projet de

développement d'une scène musicale locale et sont directement engagées dans le processus de construction d'un répertoire de musique contemporaine, d'une part en interprétant le répertoire canonique du XX^e siècle et, d'autre part, en stimulant la création d'œuvres nouvelles.

Chacun des chapitres consacrés individuellement à la SMCQ, aux Événements du Neuf, à l'ECM et au NEM vise à présenter une histoire de ces sociétés centrée sur les circonstances entourant leur fondation, leur fonctionnement administratif, leur direction artistique, leurs activités de concert et leurs interactions avec certains acteurs du milieu musical (les organismes subventionnaires, les critiques musicaux, le public de la musique contemporaine, etc.) et, parfois, avec également les artistes rattachés à d'autres disciplines artistiques. Ce travail historique contribue ainsi à l'essor d'un champ de recherche encore jeune, et qui n'a donné lieu jusqu'à maintenant qu'à un nombre limité de travaux d'envergure. L'histoire de la SMCQ a été abordée par Réjean Beaucage[1], mais il importait de compléter ce travail sous l'angle de la programmation des concerts et de l'étendre à d'autres organismes musicaux de la même période.

5.1 L'APPORT DE CHACUNE DES SOCIÉTÉS DE CONCERT

Jean-Papineau Couture, Maryvonne Kendergi, Robert Giroux, Hugh H. Davidson, Wilfrid Pelletier et Serge Garant poursuivent six objectifs principaux lorsqu'ils fondent la SMCQ en 1966.

Le premier consiste à organiser des concerts de musique contemporaine canadienne et internationale. Le deuxième à mettre sur pied un orchestre d'interprètes professionnels. Le troisième objectif est de divertir, d'informer et de former le public à la musique contemporaine. En quatrième lieu, on vise à faire reconnaître la valeur des œuvres musicales, par exemple en rejouant certaines œuvres considérées comme des classiques du répertoire contemporain. Un cinquième objectif consiste à distribuer des prix et des récompenses aux musiciens. Enfin, le sixième

1. Réjean Beaucage, *La Société de musique contemporaine du Québec : histoire à suivre*, Québec : Septentrion, 2011.

objectif est de mettre sur pied d'autres activités que le concert pour faire la promotion de la musique contemporaine canadienne et internationale.

Faire connaître au public montréalais les œuvres marquantes de la musique contemporaine et des œuvres fondatrices de l'avant-garde musicale, telle est donc la première tâche de la SMCQ. Dès les premiers concerts, la société présente, par exemple, la *Symphonie d'instruments à vent* (1920, 1947) de Stravinsky, plusieurs œuvres de Webern, dont le *Concerto pour neuf instruments*, op. 24 (1934), *Octandre* (1923) de Varèse et *Pierrot lunaire* (1912) de Schoenberg. Les œuvres pour orchestre de chambre sont une priorité de la société, mais la musique de chambre n'est pas négligée, comme en témoignent les nombreuses œuvres pour petits ensembles ou pour solistes qu'on retrouve dans les programmes de la société. Mentionnons à titre d'exemple, *Zeitmasse* (1955-1956) pour quintette à vent de Stockhausen, *Archipel I* (1967) de Boucourechliev (1925-1997) ou encore les œuvres pour piano seul, les *Klavierstück I* à *XV* (composés entre 1952-1991) de Stockhausen, des extraits du *Catalogue d'oiseaux* (1958) de Messiaen ou, pour deux pianos, *Structures II* (1961) de Boulez.

La fondation de la SMCQ est liée à la nécessité de mettre sur pied un organisme pour que les compositeurs québécois et les compositrices québécoises puissent bénéficier d'une structure musicale afin de faire jouer leur musique. Ainsi, en plus de présenter les œuvres canoniques du répertoire, le comité de programmation de la SMCQ a souvent proposé des premières auditions d'œuvres. La majorité de ces nouvelles œuvres sont des commandes faites par la SMCQ à des compositrices et des compositeurs du Québec avec l'aide des organismes subventionnaires (CAC et CALQ). Tel est le cas de *Souffles (Champs II)* (1968) de Gilles Tremblay, *Circuits II* (1972) de Serge Garant, *Ishuma* (1973) de Micheline Coulombe Saint-Marcoux, *Liebesgedichte* (1975) de Claude Vivier ou encore *Citortia* (1990) de Michel Longtin.

Entre 1976 et 1986, une bonne part des œuvres programmées par Garant et le comité artistique de la SMCQ font appel à une esthétique musicale particulière : le sérialisme postwebernien, c'est-à-dire un langage basé sur l'organisation généralisée des paramètres musicaux (les hauteurs, les durées, les dynamiques, les modes d'attaques, voire le timbre ou l'espace). En privilégiant cette esthétique particulière, la direction de la SMCQ vise

à garantir à une génération de compositrices et de compositeurs, dont les œuvres s'inscrivent en tout ou en partie dans ce courant de pensée, une importante vitrine de diffusion. Ainsi, les principaux tenants de cette esthétique ont tous été joués lors des concerts de la SMCQ. Il s'agit de Berio, Boulez, Maderna (1920-1973), Nono (1924-1990), Stockhausen et aussi des Québécois Garant, Joachim, Mather, Morel et Tremblay, pour n'en nommer que quelques-uns. De plus, en se concentrant sur un style précis, la SMCQ offre à l'auditoire un modèle dominant, des repères musicaux qui reviennent au fil de la série de concerts. Cette continuité de ton dans la programmation permet au public de s'acclimater à un corpus musical, mais aussi d'accorder une valeur relative aux œuvres. Éventuellement, la fréquentation assidue des concerts de la SMCQ entraîne l'approfondissement des connaissances en musique contemporaine.

Avec l'arrivée de Boudreau à la direction artistique, la programmation de la SMCQ se distingue par un plus grand éclectisme, qui est toutefois canalisé par des thématiques générales. Ainsi, certains concerts seront consacrés à une compositrice ou un compositeur en particulier (par exemple Arsenault, Boulez, Mather, Messiaen, Scelci, Schafer, Vivier), à un instrument (« (S)AXE(S) », « Un piano bien passionné », « Sax, tambours et cie »), à une aire géographique (« Québec-Amérique », « Live from Lyon », « Dans un jardin chinois ») ou encore adopteront un thème très large, comme « Mascarade et fête », « Histoires extraordinaires » ou « Impressions d'un siècle ». Bien que les thèmes confèrent une certaine cohérence à chacun de ces concerts, il est plus difficile de dégager une orientation esthétique précise de la programmation globale. La SMCQ devient, en quelque sorte, une vitrine des nouvelles tendances musicales tant québécoises qu'internationales. L'organisme reste néanmoins fidèle à son mandat premier, car « ses réalisations démontrent, à la fois par leur nombre et par l'intérêt qu'elles suscitent, l'évidente réussite de la SMCQ dans son effort déployé pour atteindre ses buts premiers[2] ».

En 1978, la fondation des Événements du Neuf par Lorraine Vaillancourt, John Rea, Claude Vivier et José Evangelista coïncide avec plusieurs

2. Hélène Panneton et collab., « Société de musique contemporaine du Québec ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/societe-de-musique-contemporaine-du-quebec-1, consulté le 31 juillet 2019.

changements socioculturels qui modifieront le contexte dans lequel la musique contemporaine évolue. Par exemple, une des conséquences de la fondation du réseau des conservatoires de musique à travers le Québec et de la solidification de structures d'enseignement de la musique au sein des universités québécoises est le nombre grandissant d'étudiantes et d'étudiants qui adoptent un idiome contemporain. De cette nouvelle génération de compositrices et compositeurs nés dans les années 1940 et 1950, certains continuent à être préoccupés par l'organisation stricte du discours musical (Boudreau, Gonneville, Tousignant). D'autres s'inspirent des musiques extra-occidentales (Evangelista, Rea, Vivier) ou de la tonalité élargie (Arsenault, Bouliane, Gougeon)[3]. Ces compositrices et ces compositeurs s'intègrent dans les différents réseaux de musique contemporaine au Québec. Certains, comme Boudreau, Bouliane et Gonneville, font partie du conseil d'administration ou du comité de programmation de la SMCQ, alors que d'autres, tels qu'Evangelista, Gougeon et Vivier, sont membres des Événements du Neuf. Certains font aussi partie des deux réseaux, comme c'est le cas de Rea qui siège aux instances et qui est joué par les deux sociétés.

Les Événements du Neuf obtiennent l'appui d'un milieu artistique et social favorable à l'émergence des nouveaux courants musicaux. De 1978 à 1990, l'organisme se pose comme une solution de rechange à la SMCQ en ce qui a trait à la diffusion de la musique contemporaine en concert. Toutefois, les Événements du Neuf connaissent au fil du temps des difficultés financières croissantes. Cela limite la capacité de la société à organiser des concerts sur une base régulière. Au départ, l'organisme est soutenu principalement par la Faculté de musique de l'Université de Montréal et les concerts sont offerts gratuitement. Cependant, l'aide financière de la faculté, qui éponge les premiers déficits, ne suffit pas à permettre la production de toutes les activités que souhaitent organiser les Événements du Neuf. Afin de continuer à diffuser efficacement la musique contemporaine, les directions se tournent vers les organismes subventionnaires : le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts de Montréal et le ministère des Affaires culturelles du Québec.

3. Pour un panorama complet du milieu musical québécois des années 1980-1990 voir : Sophie Galaise et Johanne Rivest, « Compositeurs québécois : chronique d'une décennie (1980-1990), *Circuit, musiques contemporaines*, 1990, vol. 1, nº 1, p. 83-98.

Ces apports ponctuels supplémentaires permettront aux Événements du Neuf de concevoir de grandes activités de diffusion musicale, dont quelques festivals destinés au grand public et organisés autour d'un thème particulier. Ainsi, du 7 au 9 mai 1982, un festival de « trois jours de musique vocale » a été mis sur pied, lors duquel le public montréalais a pu entendre la *Ursonate* (1925-1932) de Schwitters, des jeux de gorge inuits, un chœur mohawk, des chants japonais accompagnés au koto et les *Canto di Capricorno* (1980) de Scelsi (1905-1988). Pour une bonne part du public, semble-t-il, le mélange de la musique contemporaine et des musiques du monde a eu l'effet d'une révélation.

La prolifération des activités de concerts dans les années 1980 provoque une saine compétition entre la SMCQ et les Événements du Neuf. Pour faire face à la concurrence, la SMCQ doit s'ouvrir à de nouveaux genres musicaux, ce à quoi Boudreau s'attachera, comme nous l'avons vu. En plus de continuer à jouer les œuvres qui s'inscrivent dans le courant du sérialisme, la SMCQ programme aussi les œuvres des spectraux (Grisey, Murail, Radulescu), des minimalistes (Adams, Glass, Reich, Riley) et des postmodernes (Bouliane, Vivier), pour ne donner que quelques exemples. La SMCQ offre alors une plus grande variété de programmes où figurent des compositrices et des compositeurs du Québec et de l'international qui ne s'inscrivent dans aucune école de composition en particulier. Cependant, les Événements du Neuf iront encore plus loin dans la sélection des œuvres. Leurs activités constituent un genre de « laboratoire » où s'effectuent des expérimentations originales quant aux langages et aux genres employés. Les organisations tenteront de présenter les formes d'expression musicale les plus variées et les plus avant-gardistes. Pour ce faire, les Événements du Neuf peuvent compter sur le soutien administratif, matériel et financier de la Faculté de musique de l'Université de Montréal, mais aussi sur la participation de l'Atelier de musique contemporaine aux concerts et, surtout, sur un bassin potentiel d'auditeurs : les étudiantes et les étudiants et les collègues universitaires en l'occurrence. D'ailleurs, dans un article sur le public de la musique contemporaine, le sociologue Pierre-Michel Menger fait la démonstration que l'auditoire des concerts de musique contemporaine se compose principalement de personnes des milieux intellectuels et artistiques :

> En réalité, le goût pour la musique nouvelle s'affermit avant tout chez ceux qui ont de la musique une connaissance approfondie ou

> qui, à défaut, peuvent transférer sur elle les valeurs symboliques de l'invention intellectuelle et de la recherche auxquelles leur formation et leur activité professionnelle les ont sensibilisés : d'où le fait que les auditeurs durablement intéressés par la musique nouvelle se recrutent avant tout parmi les professions intellectuelles et artistiques et celles de l'information, de l'audiovisuel et des spectacles, et que le niveau d'acculturation musicale s'élève avec la régularité de la fréquentation[4].

Au cours de leurs douze saisons d'activités, les Événements du Neuf ont certes présenté les œuvres récentes de compositrices et de compositeurs connus (Stockhausen, Zimmermann et de Pablo, par exemple), mais également la poésie vocale des Four Horsemen de Toronto, la musique improvisée d'Alvin Lucier, le jazz de Jana Haimsohn et de Guy Nadon, la musique acousmatique de Michel Longtin, Yves Daoust et Francis Dhomont, les jeux sonores de Robert Léonard ou le minimalisme extrême de Morton Feldman. Par leur programmation originale et diversifiée, les Événements du Neuf contribuent à faire connaître les courants d'avant-garde de la musique contemporaine au public québécois. De plus, en dépassant largement les limites imposées au milieu musical par les politiques de programmation de la SMCQ, les Événements du Neuf révèlent des styles musicaux qui influenceront profondément les jeunes compositrices et compositeurs qui ne se sentent plus interpellés par le sérialisme et ses dérivés. L'ouverture du milieu et les transformations de la musique contemporaine québécoise qui en découlent se concrétisent d'ailleurs dès 1986 lorsque le Centre de musique canadienne lance un disque intitulé *Montréal postmoderne* sur lequel les Événements du Neuf et la SMCQ enregistrent *Voix intimes* (1981) de Denis Gougeon, *Treppenmusik* (1982) de John Rea, *Pour violon et clarinette* (1975) de Claude Vivier et *Clos de vie* (1983) de José Evangelista.

> Les mots clés en sont hybridité, cosmopolitisme, individualisme, déhiérarchisation [*sic*], ainsi que tous les « retours à ». Simplicité de formes également, accessibilité pour différents publics, références au passé non désavouées, désir de renouer avec l'histoire de

4. Pierre-Michel Menger, « Le public de la musique contemporaine », *Musiques : une encyclopédie pour le* XXI^e^ *siècle*, t. 1 : Musiques du XX^e^ siècle, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez, Paris : Actes Sud, 2003, p. 1183.

> la musique antérieure à la brisure propre à l'avant-garde, voilà des traits qu'on peut reconnaître chez certains compositeurs de cette décennie 1980-1990[5].

En somme, c'est l'action combinée de la SMCQ et des Événements du Neuf, unie à celle des institutions supérieures d'enseignement de la musique, des maisons de disque, de la radio publique, etc., qui ouvrira plus largement les portes de la scène musicale montréalaise à la postmodernité.

Mais le mouvement ne s'arrête pas là. Vers la fin des années 1980, deux nouvelles sociétés de concert voient le jour : l'Ensemble contemporain de Montréal mis sur pied en 1987 par Véronique Lacroix et le Nouvel Ensemble moderne, fondé en 1989 par Lorraine Vaillancourt.

La programmation de l'ECM est régie selon des axes stricts déterminés par la directrice artistique et musicale, Véronique Lacroix. Le premier axe de programmation est ce que Lacroix désigne comme les « Concerts thématiques ». Il s'agit de concerts où une œuvre de référence, de Bach, Mozart, Wagner, Bartók ou Stravinsky par exemple, sert de point de départ à la création de nouvelles partitions musicales. L'objectif de ces programmes est d'obtenir une plus grande cohésion entre les œuvres qui s'y côtoient et ainsi de faciliter la compréhension de l'auditoire. Cette orientation artistique crée une distinction importante entre l'ECM et les autres sociétés (SMCQ, NEM), car, si la création musicale est le principal objectif de l'organisme, s'y greffe un souci de rapatrier un certain public qui semble avoir déserté les salles de concert de la musique contemporaine. La solution préconisée par Lacroix semble être le jumelage entre ces œuvres célèbres du répertoire et les œuvres nouvelles. Notre analyse a démontré qu'il y a là effectivement une formule intéressante, mais dont les résultats ne se concrétisent pas forcément par le développement du public de la création musicale. Cela resterait à démontrer. Un autre projet important de Lacroix est l'instauration, en 1993, d'un concours national de composition pour les jeunes compositrices et compositeurs. Pour ce concours, les candidates et les candidats doivent écrire une nouvelle œuvre pour l'ECM selon une instrumentation imposée. Le concours

5. Sophie Galaise et Johanne Rivest, « Compositeurs québécois : chronique d'une décennie (1980-1990) », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, nº 1, 1990, p. 86.

s'effectue en plusieurs étapes. Il y a d'abord les ateliers avec les compositrices et les compositeurs, les instrumentistes et la cheffe d'orchestre. Lors de ces séances de travail, la candidate ou le candidat présente des extraits de son œuvre et expérimente avec les interprètes. Le public est également invité à participer et à donner son opinion. C'est l'occasion pour tous ceux qui sont présents de se familiariser avec le processus de création. Ensuite, les compositrices et les compositeurs doivent achever l'œuvre musicale commandée par l'ECM. Finalement, celle-ci est jouée en première audition lors du concert de clôture du projet. À ce moment, la compositrice ou le compositeur doit brièvement présenter son œuvre au public et expliquer sa démarche de création. À l'évidence, le modèle du Forum du NEM n'est pas loin. Mais le projet de l'ECM se distingue par son envergure strictement nationale et l'influence qu'il a sur une génération montante. L'ECM se pose ainsi comme un guide et un défenseur de la jeune génération. Finalement, l'organisme qui défendait au départ son statut d'ensemble « en émergence » participe désormais à l'institutionnalisation de l'émergence.

Le Nouvel Ensemble moderne a une approche différente de la programmation des concerts de par la nature même de l'organisme, un ensemble dit « permanent ». Officiellement, la directrice artistique, Lorraine Vaillancourt, privilégie les « classiques contemporains », c'est-à-dire les grandes œuvres du XX^e^ siècle. Par exemple, la *Symphonie de chambre*, op. 9 (1906) de Schoenberg, *Wozzeck* (1994, selon un arrangement de Rea) de Berg, le *Concerto pour neuf instruments*, op. 24 (1948) de Webern, les *Sequenza I à X* (1958-1984) de Berio (1925-2003) et 1898 (1972) de Kagel (1931-2008). Afin d'accorder aux œuvres classiques du répertoire contemporain l'attention qu'elles méritent, Lorraine Vaillancourt prépare très soigneusement les concerts en consacrant à chaque partition un grand nombre d'heures de répétition, environ une heure de répétition par minute de musique. Vaillancourt trouve aussi important de rejouer les œuvres afin que le public puisse les reconnaître et mieux les apprécier. Cela n'empêche pas le NEM de programmer aussi des œuvres récentes. Ainsi, l'ensemble a commandé 116 œuvres, ce qui équivaut à près d'un tiers (33 %) de son répertoire. Il est vrai que les organismes subventionnaires encouragent l'innovation musicale, les projets originaux et la commande d'œuvre. Par exemple, l'obtention des subventions du Conseil des arts du Canada est tributaire de « la création et la présentation de

nouvelles œuvres, l'accroissement de la capacité des artistes et des organismes artistiques, et favorise l'engagement du public envers les arts[6] ». Le NEM ne doit donc pas négliger cet aspect s'il souhaite obtenir une aide financière de la part des différents ordres gouvernementaux. Par conséquent, Lorraine Vaillancourt mettra sur pied en 1991 un concours de composition bisannuel, le Forum international des jeunes compositeurs. Ce concours – qui, contrairement à celui que mettra sur pied l'ECM, est ouvert aux compositeurs et aux compositrices de l'international – prend la forme d'un stage de quatre semaines : sont prévus au programme des répétitions publiques, des sessions d'analyse, des débats, des conférences, des portraits, des tables rondes auxquelles sont conviés les candidates et les candidats, les membres du jury, les instrumentistes du NEM et le public. À la fin du stage, des concerts de clôture, plus formels, permettent d'entendre – ou de réentendre – les nouvelles compositions et de déterminer les œuvres lauréates. Les œuvres gagnantes sont ensuite enregistrées sur disque et font l'objet d'une diffusion au niveau international.

5.2 UN COUP D'ŒIL GLOBAL SUR LA PROGRAMMATION DES SOCIÉTÉS À L'ÉTUDE

De façon générale, l'analyse de la programmation de chacune des quatre sociétés entre 1966 et 2006 confirme les différences esthétiques que prônent les organisations et révèle un certain nombre de constantes dans le choix des œuvres classiques et nouvelles. Ensemble, elles participent à l'élaboration d'un répertoire commun d'œuvres de musique contemporaine au Québec. Le tableau 21 propose une synthèse des données présentées au fil des chapitres ; y sont colligés sous forme de statistiques les principaux éléments du répertoire en nombre d'œuvres et de compositrices et compositeurs joués[7].

Au total, entre 1966 et 2006, la SMCQ, les Événements du Neuf, l'ECM et le NEM auront présenté 515 programmes de concert distincts, pour un total de 618 représentations, uniquement sur le territoire de l'île de

6. Conseil des arts du Canada, *Politique de subventions*, 2018, p. 9.

7. Les informations qu'il n'aura pas été possible de retracer concernant le genre, l'âge ou l'origine des compositeurs seront comptabilisées dans la catégorie « Information manquante ».

Montréal. On obtient un cumulatif de 2 064 œuvres, dont le quart (27 %) ont été données en première audition mondiale. Les noms de plus de mille compositeurs et compositrices (1031 précisément) ont ainsi figuré sur les programmes. Une forte majorité de ces personnes jouées par les organismes à l'étude sont de sexe masculin (87 %), ce qui est un reflet réaliste du milieu musical occidental où plus d'hommes que de femmes sont formés en composition dans les conservatoires et les universités[8].

L'analyse de la programmation par génération est utile, car elle permet d'inclure différents styles musicaux, ce qui n'est pas le cas avec les notions « d'école » et « courant » par exemple. En effet, devant l'éclectisme des œuvres présentées en concert sur une période de quarante ans par les quatre sociétés à l'étude, produire une analyse globale des courants esthétiques représentés s'est avéré une tâche complexe. Pour donner un portrait juste, il aurait fallu tenir compte du style de chaque œuvre, d'autant que la production de certains compositeurs et de certaines compositrices, comme Carter, Stockhausen ou Tremblay, ne peut être réduite à une seule tendance. Les générations ont l'avantage d'être circonscrites dans le temps, encadrées par des balises temporelles de début et de fin. Ainsi, un courant qui aurait dominé parmi une génération donnée (par exemple la musique sérielle pour la génération de Garant) est limité à une période somme toute assez courte et son influence est relativisée par l'arrivée d'une nouvelle génération.

Les résultats globaux de notre étude révèlent que ce sont les compositrices et compositeurs nés dans les années 1940 et 1950 (35 %) qui sont le plus souvent joués en concert, suivis par les compositrices et compositeurs de la génération suivante de 1960 à 1979 (23 %) et de celles et ceux nés entre 1920 et 1939 (21 %). On s'attendrait à retrouver les individus nés dans les années 1980 (1 %) en troisième position de ce palmarès, ce qui appuierait l'idée d'une évolution du répertoire dans le sens de l'innovation musicale. Or, les chiffres démontrent plutôt que les classiques

8. Pour une enquête sociologique détaillée de la musique des femmes et des conditions de pratique de leur métier, voir : Hyacinthe Ravet, *Musiciennes*, Paris, Éditions Autrement, 2011. Marie-Thérèse Lefebvre dresse également un portrait pertinent de la situation au Québec dans *La création musicale des femmes au Québec*, Saint-Laurent (Qc) : Éditions du remue-ménage, 1991 (surtout les chapitres 6 et 7).

TABLEAU 21 Synthèse du répertoire de la SMCQ, des Événements du Neuf, de l'ECM et du NEM

	SMCQ	EDN	ECM	NEM	TOTAL*
Nombre total de représentations	314	59	122	123	618
Nombre total d'œuvres jouées	1623	295	555	533	3006
Nombre d'œuvres différentes	1089	265	363	347	2064
Nombre de créations	215	27	162	144	548
Nombre d'œuvres commandées	92	10	145	116	363
Nombre de compositeurs et compositrices joués	431	182	198	220	1031
Genre des compositeurs et compositrices :					
M	386	152	167	189	894
F	34	12	29	31	106
Information manquante	11	18	2	0	31
Âge des compositeurs et compositrices :					
Né avant 1900	26	21	16	9	72
Né entre 1900-1919	23	14	4	2	43
Né entre 1920-1939	135	45	12	27	219
Né entre 1940-1959	170	62	48	77	357
Né entre 1960-1979	48	6	91	94	239
Né après 1980	0	0	4	2	6
Information manquante	29	34	23	9	95
Nationalité des compositeurs et compositrices :					
Amérique	199	102	117	89	507
Amérique centrale et du Sud	22	21	17	9	69
États-Unis	48	25	6	12	91
Canada	129	56	94	68	347
Europe	190	50	71	103	414
Asie	20	10	5	22	57
Océanie	3	0	1	5	9
Afrique	2	0	1	1	4
Information manquante	17	20	3	0	40

* Les personnes qui ont été jouées par plus d'un organisme sont comptées à chaque fois.

contemporains occupent une place importante au sein du répertoire joué par toutes les sociétés à l'étude.

On pourrait donc avancer l'hypothèse que les compositrices et compositeurs nés entre 1940 et 1959, et qui ont donc entamé leur carrière professionnelle dans les années 1960-1970, ont trouvé à la SMCQ un premier lieu de diffusion propice à leur musique grâce à laquelle ils ont pu accéder par la suite à d'autres tribunes. D'une part, la SMCQ a offert une porte d'entrée aux créatrices et créateurs de cette génération, en les intégrant dans un réseau de diffusion, en les incitant à participer activement au fonctionnement de l'organisme – notamment en siégeant au comité de programmation –, en leur octroyant des commandes d'œuvre subventionnées par d'autres organismes, en les présentant à l'auditoire de musique contemporaine, etc. D'autre part, ces artistes, une fois devenus aguerris et intégrés au milieu, ont été non seulement rejoués par la SMCQ, mais également par les nouvelles sociétés, les Événements du Neuf, l'ECM et le NEM[9]. Il résulte ainsi de la circulation des compositrices et compositeurs et de leurs œuvres l'élaboration d'un répertoire commun aux quatre organismes confirmant, chez bon nombre de ces personnes, un fort sentiment d'appartenance au milieu de la musique contemporaine.

Quant à la représentativité importante des compositrices et compositeurs nés entre 1960 et 1979, elle s'explique notamment par les concours de composition mis en place par les sociétés de concert : la Tribune nationale des jeunes compositeurs des Événements du Neuf (1985-1989), les Forums du NEM (depuis 1991) et les Ateliers et concerts devenus Génération de l'ECM (depuis 1994). Ces concours bisannuels s'adressent aux moins de 35 ans, les candidates et les candidats retenus recevant la commande d'une nouvelle œuvre. Ainsi, pendant la période étudiée, 105 compositeurs et compositrices ont participé à l'un ou l'autre de ces concours, soit 44 % des compositrices et compositeurs nés après 1960. L'importante présence de cette génération dans la programmation des organismes étudiés est également à mettre en relation avec le développement de l'enseignement de la composition dans les conservatoires et les universités québécoises.

9. Parmi les compositeurs qui ont été joués par toutes les sociétés à l'étude figurent Brian Cherney, José Evangelista, Michel Gonneville, Denis Gougeon, Bruce Mather, John Rea et Gilles Tremblay.

En plus de former la nouvelle génération de compositeurs et compositrices, les titulaires des classes de composition – Evangelista, Gonneville, Mather, Provost, Rea, Tremblay, pour ne nommer que quelques-uns des professeurs qui sont aussi les plus joués par le milieu – servent souvent d'intermédiaires entre la relève en composition et les sociétés de concert au sein desquelles ils sont déjà actifs. D'un côté, ils encouragent leurs étudiants et étudiantes à poser leur candidature aux différents concours pour se faire connaître des organismes musicaux. De l'autre côté, ils peuvent aussi informer les directions artistiques et les membres du comité de programmation des nouvelles tendances esthétiques défendues par les jeunes.

Qu'en est-il de l'origine géographique des compositrices et compositeurs diffusés en concert par la SMCQ, les Événements du Neuf, l'ECM et le NEM ? Le tableau synthèse montre clairement que les personnes originaires d'Europe sont les plus jouées (40 %), suivis de près par celles qui viennent du Canada (34 %). Étant donné les politiques de diffusion et de production nationales, on aurait pu s'attendre au résultat inverse. En ce sens, Guy Bellavance rappelle, dans son article sur les politiques culturelles du Québec, que :

> Georges-Émile Lapalme, premier titulaire [du ministère des Affaires culturelles du Québec fondé en 1961], et Guy Frégault, sous-ministre en titre de façon quasi ininterrompue jusqu'en 1975, y voyaient non seulement un instrument de développement des activités et des institutions culturelles québécoises, mais surtout un outil privilégié d'affirmation de l'identité canadienne d'expression française[10].

Compte tenu des enjeux identitaires sous-jacents aux politiques culturelles, comment se fait-il qu'il n'y ait pas une plus importante proportion des compositrices et compositeurs canadiens joués en concert ? Dans les faits, si l'on ne considère que les 363 œuvres qui ont fait l'objet d'une commande, on obtiendrait un résultat inverse, soit 73 % d'artistes originaires du Canada et 27 % d'autres nationalités.

10. Guy Bellavance, « Politiques culturelles au Québec », *Encyclopédie canadienne* [en ligne], 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/politiques-culturelles-au-quebec, consulté de 31 juillet 2019.

Le nombre substantiel d'œuvres commandées à des compositrices et compositeurs du Canada par rapport à l'international s'explique avant tout par le fonctionnement du milieu de l'innovation musicale. D'une part, la majorité des nouvelles œuvres ont été écrites pour les concours de composition – la Tribune nationale des jeunes compositeurs, Génération et Forum –, donc pour des manifestations auxquelles participent majoritairement les finissantes et finissants en composition des universités et des conservatoires québécois. D'autre part, le financement des créations est généralement obtenu grâce, d'une part, au programme de commandes de compositions du CAC et, d'autre part, aux bourses de développement de la carrière artistique du CALQ. Le premier critère d'admissibilité aux programmes de commande est, pour ces deux organismes, la citoyenneté canadienne et, pour le CALQ, le lieu de résidence de la compositrice ou du compositeur doit être le Québec.

D'un point de vue qualitatif, l'étude de la programmation de la SMCQ, des Événements du Neuf, de l'ECM et du NEM permet de confirmer que les principaux genres de la musique contemporaine ont été présents au Québec : le postwebernisme (Boulez et Stockhausen), l'électroacoustique (Dhomont), l'aléatoire (Cage), la stochastique (Xenakis), le théâtre musical (Kagel), la micro-polyphonie (Ligeti), la musique spectrale (Grisey), les musiques qui s'inscrivent dans la lignée de Varèse ou inspirées des musiques non occidentales, pour ne donner que quelques exemples. À partir des années 1980, de nombreuses œuvres jouées en concert montrent de plus en plus des caractéristiques syntaxiques propres au postmodernisme, comme le métissage ou l'emprunt, ainsi qu'un rapport au public plus sensible, par exemple par l'adoption d'une perspective ludique. On peut donc considérer que les organismes étudiés ont joué efficacement leur rôle de diffusion de la musique contemporaine sous presque toutes ses formes et ont permis au public québécois d'avoir un accès appréciable à l'activité de création musicale dans le monde.

Les genres traditionnels de la musique de chambre, comme le quatuor à cordes, ont toujours leur place au concert. Cependant, ce sont les formations instrumentales non traditionnelles qui connaissent le plus la faveur des compositeurs et compositrices. La musique défendue par des trios particuliers, comme le Trio Phœnix, qui réunit piano, flûte et violoncelle, le Trio de Liège, qui comprend clarinette, piano et tuba ou trombone, ou

encore le Trio in Extremis, formé d'une flûte, d'un piano et de percussions, est bien représentée. Quant aux œuvres pour orchestre de chambre, elles empruntent, pour la plupart, la voie tracée par les *Trois Poèmes de la lyrique japonaise* (1914) de Stravinsky, *Octandre* (1923) de Varèse ou encore *Oiseaux exotiques* (1955-1956) de Messiaen, c'est-à-dire une formation aux timbres diversifiés comportant peu ou pas de doublure.

De 1966 à 2006, la SMCQ, les Événements du Neuf, l'ECM et le NEM ont constitué des vitrines exceptionnelles pour les œuvres québécoises, canadiennes et internationales du XX^e^ siècle. Face à l'abondance et à la variété de la production musicale contemporaine, force est de constater que certains courants esthétiques ne sont pas assez représentés, et sont même ignorés et marginalisés, par les organismes dédiés à la musique contemporaine. Leurs programmations de concerts incluent rarement des œuvres des styles néoclassique, néoromantique ou néotonal, pourtant adoptés par des compositeurs et des compositrices qui ont marqué l'évolution du langage musical au XX^e^ siècle. On pense à Richard Strauss (1864-1949), Paul Hindemith (1895-1963), Igor Stravinsky, Benjamin Britten (1913-1976) ou encore aux Russes Serge Prokofiev (1891-1953) et Dimitri Chostakovitch (1906-1975). Des compositeurs québécois comme Jacques Hétu, André Prévost, Alain Gagnon et Jean Papineau-Couture ont été peu joués par les sociétés à l'étude, bien qu'ils aient été actifs dans le milieu en tant qu'administrateurs et pédagogues. Il est vrai que certaines des œuvres de ces compositeurs indépendants étaient déjà jouées par les formations traditionnelles comme les orchestres symphoniques et les orchestres de chambre. Néanmoins, comme le démontrent les pages qui précèdent, les sociétés de musique contemporaine donnent, dans un sens, une définition tacite de ce qu'est une musique véritablement « contemporaine » en ne couvrant pas ce répertoire.

Finalement, cet ouvrage visait à retracer le réseau de relations étroites entre les décisions artistiques et les paramètres qui ont influencé la programmation des concerts, tels que les considérations financières ou les stratégies pour attirer un nouveau public. Nous avons aussi souhaité montrer que ce réseau s'étend de l'un à l'autre de ces organismes, voire à l'ensemble du milieu. Il s'agit cependant d'un portrait partiel étant donné que nous nous sommes intéressés aux seuls concerts donnés sur l'île de Montréal entre 1966 et 2006 par la Société de musique contemporaine du Québec, les Événements du Neuf, l'Ensemble contemporain

de Montréal et le Nouvel Ensemble moderne. Un portrait complet du milieu musical québécois aurait idéalement pris en considération l'apport de tous les autres organismes musicaux fondés au Québec pendant la seconde moitié du XX^e siècle.

Depuis 1966, près d'une centaine d'organismes musicaux voués à la production et à la diffusion de la musique contemporaine ont été fondés au Québec. Parmi ceux-ci, Chants libres, Codes d'accès, Ekumen, Ensemble Transmission, E27 musiques nouvelles, Productions SuperMusique, Quasar, Réseaux des arts médiatiques, Sixtrum, pour n'en nommer que quelques-uns actuellement actifs. Une des explications à ce nombre important serait les perspectives assez minces pour les musiciens et musiciennes nouvellement diplômés des institutions d'enseignement supérieur de trouver un poste permanent au sein d'un ensemble déjà établi dans le milieu. Fonder son propre ensemble serait donc un moyen de pallier les conditions précaires du travail d'interprète en devenant son propre employeur. Une autre raison concernerait la volonté des jeunes générations de concevoir une structure de création et de diffusion qui correspond à leurs propres aspirations. En effet, le milieu évolue : les nouvelles générations se construisent à partir d'une multitude de modèles préexistants et en proposent constamment de nouveaux. Au-delà de ces considérations, ce chiffre nous interpelle : est-ce un signe de vitalité, ou un signe d'emballement du milieu musical ? Une étude globale sur le développement de la musique contemporaine au Québec permettrait peut-être de jeter quelque lumière sur cette question. Ainsi, il serait intéressant de poursuivre la réflexion amorcée dans ces pages pour observer les quatre sociétés à l'étude dans un contexte plus large. Poursuivent-elles leurs activités de concert, comme nous avons tenté de le démontrer, sur la base de grands axes de programmation ? Comment intégreront-elles les développements technologiques récents à leur façon de diffuser la musique ? Sauront-elles évoluer pour répondre aux besoins des créateurs de demain ?

BIBLIOGRAPHIE

1 SOURCES PRIMAIRES

1.1 Archives publiques et privées

Archives Ensemble contemporain de Montréal, Montréal.

Archives Nouvel Ensemble moderne, Montréal.

Archives Société de musique contemporaine du Québec, Montréal.

Fonds Claude Vivier, Service de gestion de documents et d'archives, Université de Montréal, Montréal, P235.

Fonds Les Événements du Neuf, Service de gestion de documents et d'archives, Université de Montréal, Montréal, P324.

Fonds Faculté de musique, Service de gestion de documents et d'archives, Université de Montréal, Montréal, E61/G4.

Fonds Pierre Mercure, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, P90.

Fonds Serge Garant, Service de gestion de documents et d'archives, Université de Montréal, Montréal, P141/G3.

Fonds Société de musique contemporaine du Québec, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal, P119.

1.2 Sources imprimées[1]

BEAUCAGE, Réjean. « Phénomène électro ». *Voir*, 5 février 2004.

1. Les sources imprimées proviennent des coupures de presse conservées dans les archives des sociétés de concert. Puisque les numéros des pages ne figurent pas sur les coupures, ils ne sont pas indiqués dans les références bibliographiques.

BEAUCAGE, Réjean. « Véronique Lacroix : chef de file ! ». *La Scena Musicale*, vol. 8, nº 8, 2003.

BELLAVANCE, Ginette. « Sept univers, sept jeunes créateurs : *Forum 91*, 30 jours de musique actuelle à l'UdeM ». *Le Devoir*, 7 novembre 1991.

BERGERON, Carol. « Une fête pour la musique contemporaine ». *Le Devoir*, 26 mai 1994.

BERGERON, Carol. « L'heureux mariage de l'ancien et du moderne ». *Le Devoir*, 10 juin 1993.

BERGERON, Carol. « De nouvelles musiques ». *Le Devoir*, 12 mars 1990.

BERGERON, Carol. « Toute le monde il est beau ; tout le monde il est gentil : la Tribune nationale des jeunes compositeurs ». *Le Devoir*, 11 décembre 1989.

BERGERON, Carol. « [Sans titre] ». *Le Devoir*, 5 mai 1989.

BERGERON, Carol. « Quand les ténèbres inspirent la vie : C'était ». *Le Devoir*, 13 mars 1989.

BERGERON, Carol. « Clowns et percussions à la SMCQ : point n'est besoin de voir pour entendre, et vice versa… ». *Le Devoir*, 25 janvier 1988.

BERGERON, Carol. « La musique contemporaine hors les murs : fanfares, tambours et trompettes ». *Le Devoir*, 6 octobre 1987.

BERGERON, Carol. « Les Événements du Neuf : ouvrir la musique contemporaine ». *Le Devoir*, 8 décembre 1983.

BERNIER, Léon, Denis GOUGEON, Rémi LAPOINTE, John REA et Lorraine VAILLANCOURT. « Les Événements du Neuf en concert : une critique absente ». *Le Devoir*, 14 avril 1986.

CLOUTIER, Mario. « Place aux ateliers de lecture à vue ». *Le Devoir*, 30 septembre 1995.

CONTER, Alan. « A Fitting Tribute to John Cage ». *Globe and Mail*, 17 mai 2002.

CULVER, Andrew. « Evenements Enticing ». *Montreal Star*, 12 mars 1979.

DAGENAIS, Angèle. « Les Événements du Neuf, deuxième série ». *Le Devoir*. Montréal, 3 novembre 1979.

DAGENAIS, Angèle. « Les "Événements du Neuf" : des musiques qui restent à découvrir ». *Le Devoir*, 12 février 1979.

DAGENAIS, Angèle. « Quand la musique contemporaine se fait plus neuve encore ». *Le Devoir*, 3 février 1979.

GAUTHIER, Natasha. « All Together Now ». *Hour*, 17 au 23 mars 1994.

GINGRAS, Claude. « SMCQ / Retour en arrière ». *La Presse*, 18 octobre 2002.

GINGRAS, Claude. « Malgré tout, une belle initiative de Véronique ». *La Presse*, 19 février 1998.

GINGRAS, Claude. « Place aux femmes ! » *La Presse*, 7 mai 1995.

GINGRAS, Claude. « Lacroix, Beaupré et l'âme espagnole ». *La Presse*, 6 avril 1995.

GINGRAS, Claude. « Le NEM toujours au sommet ». *La Presse*, 5 mai 1994.

GINGRAS, Claude. « Du "contemporain" d'hier ». *La Presse*, 9 juin 1993.

GINGRAS, Claude. « La salle Pierre-Mercure : une réussite ». *La Presse*, 23 octobre 1992.

GINGRAS, Claude. « Les Événements du Neuf nous auront étonnés jusqu'à la fin ! ». *La Presse*, 11 mars 1990.

GINGRAS, Claude. « Le NEM : un très grand succès ». *La Presse*, 4 mai 1989.

GINGRAS, Claude. « Aux Événements du Neuf : le concert Feldman a duré quatre heures, 23 minutes ». *La Presse*, 11 décembre 1988.

GINGRAS, Claude. « SMCQ / L'étonnant Dhavernas ». *La Presse*, 22 janvier 1988.

GINGRAS, Claude. « L'*Opus clavicembalisticum* de Sorabji : d'un ennui incommensurable ». *La Presse*, 12 novembre 1984.

GINGRAS, Claude. « Les Événements du Neuf : des sons et des couleurs ». *La Presse*, 12 décembre 1983.

GINGRAS, Claude. « De "longues" heures de "musiques vocales" ». *La Presse*, 10 mai 1982.

GINGRAS, Claude. « Place au tango ». *La Presse*, 17 novembre 1980.

GINGRAS, Claude. « Schoenberg dans le bruit et la fumée ». *La Presse*, 11 février 1980.

GINGRAS, Claude. « Musique… et autres choses ». *La Presse*, 11 décembre 1979.

GINGRAS, Claude. « Du neuf et du moins neuf ». *La Presse*, 12 novembre 1979.

GINGRAS, Claude. « La musique qui piétine ». *La Presse*, 10 avril 1979.

GINGRAS, Claude. « Soirée d'expérimentations ». *La Presse*, 12 février 1979.

GINGRAS, Claude. « Du "neuf" en musique : pour qu'un concert devienne un événement ». *La Presse*, 3 février 1979.

GIRONNAY, Sophie. « De Falla en hors-d'œuvre ». *Le Devoir*, 4 avril 1995.

GREENAWAY, Kathryn. « $25,000 for Modern Music ». *The Gazette*, 25 mars 2003.

HUSS, Christophe. « La fierté de maintenir le cap ». *Le Devoir*, 19 mars 2005.

HUSS, Christophe. « Le NEM a déjà 15 ans ! » *Le Devoir*, 17 avril 2004.

KAPTAINIS, Arthur. « Falla Ballet is Highlight of Ensemble's Program ». *The Gazette*, 5 avril 1995.

KAPTAINIS, Arthur. « Good Vibrations Result for SMCQ at Spectrum ». *The Gazette*, 8 avril 1988.

KENDERGI, Maryvonne. « Audience et programme de la SMCQ s'accroi[ss]ent rapidement ». *La Scène musicale*, vol. 256, novembre-décembre 1970.

LITTLER, William. « Youth is Well Served ». *Toronto Star*, 23 novembre 2004.

MARCEAU, Guy. « La trinité de Véronique Lacroix ». *La Presse*, 5 mai 2003.

McBRIDE, Eve. « Conductor Véronique Lacroix is Cracking a Male Bastion ». *The Gazette*, 6 juin 1991.

McLEAN, Eric. « "Tango Perdu" not found ». *The Gazette*, 12 janvier 1981.

OLIVIER, Dominique. « Unions libres ». *Voir*, 11 au 17 mai 2000.

OLIVIER, Dominique. « Le beau risque ». *Voir*, 9 au 15 mars 2000.

OLIVIER, Dominique. « Les beaux risques ». *Voir*, 30 avril au 6 mai 1998.

OLIVIER, Dominique. « Souper à Chenonceaux : grande cuisine française ». *Voir*, 20 au 26 février 1997.

OLIVIER, Dominique. « Ensemble contemporain de Montréal : chef d'atelier ». *Voir*, 27 octobre au 2 novembre 1994.

PETERSON, Maureen. « Too Many Arriving Too Late Ruin Appreciation of Free Concert ». *The Gazette*, 12 février 1979.

POTVIN, Gilles. « Un festival original où la voix humaine était reine ». *Le Devoir*, 10 mai 1982.

POTVIN, Gilles. « L'aventure réussie des "Événements du Neuf" ». *Le Devoir*, 10 février 1980.

POTVIN, Gilles. « Aux Événements du Neuf : un hommage à Éva Gauthier ». *Le Devoir*, 2 février 1980.

POTVIN, Gilles. « *Shânti*, de Jean-Claude Éloy ». *Le Devoir*, 12 avril 1977.

POTVIN, Gilles. « *Octandre* remporte un succès fou ». *La Presse*, 17 février 1967.

ROBERGE, Françoy. « Une nuit de création et de liberté ». *Le Devoir*, 11 décembre 1979.

ROBERGE, Françoy. « The Four Horsemen : l'apocalypse du verbe ». *Le Devoir*, 12 novembre 1979.

ROBERGE, Françoy. « Les Événements du Neuf ont offert des programmes soignés et audacieux ». *Le Devoir*, 11 avril 1979.

ROBERGE, Marc-André. « Geoffrey Douglas Madge, *pianista admirabilis*, et l'*Opus clavicembalisticum* de Sorabji à Montréal ». *Sonances,* janvier 1985.

THÉRIAULT, Jacques. « Musique : de riches heures à la SMCQ ». *Le Devoir*, 5 octobre 1968.

THÉRIAULT, Jean-Claude. « Lorraine Vaillancourt, une femme d'action, une dame de cœur ». *La Scena Musicale* [en ligne], vol. 3, nº 6, 1er avril 1998, <http://www.scena.org/lsm/sm3-6/sm3-6vai.htm>, consulté le 24 novembre 2011.

THOMSON, Blair. « Slammed Open ». *Hour*, 30 avril au 6 mai 1998.

TOUSIGNANT, François. « Drôle et bon, un mélange rare et réussi ». *Le Devoir*, 14 juin 2004.

TOUSIGNANT, François. « Un nouvel opéra, un vrai ! » *Le Devoir*, 6 mai 2004.

TOUSIGNANT, François. « Pas d'unions ni de liberté ». *Le Devoir*, 8 mai 2003.

TOUSIGNANT, François. « Des résultats heureux, mais sans fermeté ». *Le Devoir*, 30 novembre 2002.

TOUSIGNANT, François. « Ouverture sous de bien mauvais augures ». *Le Devoir*, 20 octobre 2002.

TOUSIGNANT, François. « Génération X ». *Le Devoir*, 1er décembre 2000.

TOUSIGNANT, François. « La belle et bonne utilité de l'inutilité ». *Le Devoir*, 6 décembre 1999.

TOUSIGNANT, François. « ECM : concert final ». *Le Devoir*, 8 mai 1995.

URQUHART, Carl. « Light Touch Welcome During "Music Days" ». *The Gazette*, 4 octobre 1984.

URQUHART, Carl. « New-music Festival a Remarkable Show ». *The Gazette*, 10 mai 1982.

URQUHART, Carl. « Neuf Presents Unusual Evening of Music ». *The Gazette*, 11 mai 1981.

URQUHART, Carl. « "Evenements" Covers Wide Spectrum : Non-Western Music Excites ». *The Gazette*, 11 mars 1981.

WINTERS, Ken. « Young Composers Display Too Little Promise ». *The Globe and Mail*, 14 novembre 2000.

ZADROZNY, Ilse. « Ensemble Contemporain Musicians Try Hard to Make Score Palatable ». *The Gazette*, 8 mai 1995.

1.3 Autres sources

BEAUCAGE, Réjean. RE : *SMCQ* (2 octobre 2007), [courrier électronique à Ariane Couture], [en ligne], adressé par courrier électronique : rejean.beaucage@revue-circuit.ca.

LACROIX, Véronique. *Réciprocité : précisions* (23 juillet 2013), [courrier électronique à Ariane Couture], [en ligne], adressé par courrier électronique : vlacroix@ecm.qc.ca.

LACROIX, Véronique. Entrevue par Skype (22 juillet 2013).

LACROIX, Véronique. RE : *Quelques questions sur l'ECM+* (19 juillet 2013), [courrier électronique à Ariane Couture], [en ligne], adressé par courrier électronique : vlacroix@ecm.qc.ca.

LACROIX, Véronique. RE : *Quelques questions sur l'ECM+* (15 juillet 2013), [courrier électronique à Ariane Couture], [en ligne], adressé par courrier électronique : vlacroix@ecm.qc.ca.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. RE : *Information sur Garant* (27 août 2008), [courrier électronique à Ariane Couture], [en ligne], adressé par courrier électronique : marie-therese.lefebvre@umontreal.ca.

TREMBLAY, Gilles. RE : Re : RE : Re : *Une question à propos de la SMCQ* (24 août 2008), [courrier électronique à Ariane Couture], [en ligne], adressé par courrier électronique : gillesj_tremblay@videotron.ca.

TREMBLAY, Gilles. RE : *Une question à propos de la SMCQ* (23 août 2008), [courrier électronique à Ariane Couture], [en ligne], adressé par courrier électronique : gillesj_tremblay@videotron.ca.

VAILLANCOURT, Lorraine. Entrevue téléphonique (9 août 2013).

2 SOURCES SECONDAIRES

2.1 Ouvrages et articles sur la musique

AGUILA, Jésus. *Le Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine*. Paris : Fayard, 1992.

AINEY, Lyette. « Désiré Defauw, un chef belge à la tête de l'OSM ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 10, nº 10, 2008 : 65-76.

ASSOCIATION DES ORGANISMES MUSICAUX. *Répertoire*. Saint-Laurent (Qc) : Association des organismes musicaux du Québec, 1992.

BABIN, Ann. *Music Conservatories in Canada and the Piano Examination System for the Preparatory Student : A Historical Survey and Comparative Analysis*. Mémoire de maîtrise. Ottawa : Université d'Ottawa, 2005.

BAIL, Louise. *Maryvonne Kendergi : la musique en partage*. Montréal : Éditions Hurtubise HMH, 2002.

BAIL MILLOT, Louise. *Jean Papineau-Couture : la vie, la carrière et l'œuvre*. LaSalle (Qc) : Éditions Hurtubise HMH, 1986.

BAIL MILLOT, Louise, et Gilles M. LECLERC. « Jean Papineau-Couture ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/papineau-couture-jean-1, consulté le 31 juillet 2019.

BARRIAULT, Jeannine. *Inventaire et analyse des coupures de journaux du fonds Wilfrid-Pelletier*. Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal, 1983.

BARRIS, Alex, et Ted BARRIS. *Making Music : Profiles from a Century of Canadian Music*. Toronto : Harper Collins, 2001.

BEAUCAGE, Réjean. *La Société de musique contemporaine du Québec : histoire à suivre*. Québec : Septentrion, 2011.

BEAUVALLET, Cathy, Lorraine VAILLCOURT et Nathalie CLOUTIER. *NEM, le Nouvel Ensemble moderne : un parcours contemporain, 1989-2009*. Montréal : publié à compte d'auteur, 2009.

BECKWITH, John. *Music Papers : Articles and Talks by a Canadian Composer 1961-1994*. Ottawa : Golden Dog, 1997.

BECKWITH, John. « About Canadian Music : The PR Failure ». *Musicanada*, vol. 21, 1969 : 4-7, 10-13.

BEECROFT, Norma. « Serge Garant and New Music Concerts ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, nos 1-2, 1997 : 55-58.

BELKIN, Alan. « The New Generation of Composers in Quebec ». *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 9, no 2, 1989 : 22-35.

BIMBERG, Guido, dir. *Kanada-Studien : Music in Canada/La musique au Canada*. Bochum : Brockmeyer, 1997.

BIRD, Jennifer. « Discovering the Irrepressible Barbara Pentland ». *Musicworks*, vol. 80, no 2, 2001 : 18-25.

BODIER-LITTLE, Madeleine. « Groupe d'interprétation de musique électroacoustique de Laval ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https ://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/gimel, consulté le 31 juillet 2019.

BOIVIN, Jean. « Les musiques classique, moderne et contemporaine larguées par la radio publique : le cas d'Espace musique ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 16, no 3, 2006 : 95-105.

BOIVIN, Jean. « La recherche consacrée aux compositeurs québécois depuis un quart de siècle ». *Traité de la culture. Le Québec. Son patrimoine, ses modes de vie et ses productions culturelles*, sous la dir. de Denise Lemieux. Québec : IQRC/Presses de l'Université Laval, 2002 : 677-695. Coll. « Culture et société ».

BOIVIN, Jean. « La classe de composition de Serge Garant, ou le sentier de la lucidité ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 8, no 1, 1997 : 37-57.

BOIVIN, Jean. « Serge Garant à Paris : parcours d'un crucial apprentissage ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, nos 1-2, 1997 : 29-40.

BOIVIN, Jean. « Olivier Messiaen et le Québec : une présence et une influence déterminante sur la création musicale de l'après-guerre ». *Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review*, vol. 17, no 1, 1996 : 72-97.

BOIVIN, Jean, dir. « Serge Garant ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, no 2, numéro thématique, 1996.

BOIVIN, Jean, et Patrick HÉBERT. « Trois œuvres musicales québécoises marquantes, diffusées quotidiennement sur le site de l'Exposition universelle de Montréal en 1967 ». *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 5, nos 1-2, 2001 : 75-90.

BONDS, Mark Evan. *A History of Music in Western Culture*. Upper Saddle River (N.J.) : Prentice Hall, 2003.

BOSSEUR, Jean-Yves, et Pierre MICHEL. *Musiques contemporaines : perspectives analytiques 1950-1985*. Paris : Minerve, 2007.

BOWMAN, Durrell. « Ensemble contemporain de Montréal ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ensemble-contemporain-de-montreal-1, consulté le 31 juillet 2019.

DURRELL, Bowman et Gilles POTVIN. « Société Radio-Canada - Enregistrements ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/societe-radio-canada-enregistrements , consulté le 31 juillet 2019.

BRADLEY, Ian L. *Twentieth Century Canadian Composers*, tome 2. Agincourt (Ont.) : GLC, 1982.

BRADLEY, Ian L. *Twentieth Century Canadian Composers,* tome 1. Agincourt (Ont.) : GLC, 1977.

BRADY, Tim. « Why Canadian Music Doesn't Exist - and Why I Love It : Homage to Generation Zero ». *Musicworks*, vol. 77, 2000 : 5-6.

BRADY, Tim. « James Bond, Tan Dun, and the Canadian Future of Music ». *Musicworks*, vol. 71, 1998 : 29-31.

BRISSON, Irène. « Association de musique actuelle de Québec ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/association-de-musique-actuelle-de-quebec, consulté le 31 juillet 2019.

CARDEW, Cornelius. « Report on Stockhausen's *Carré* ». *Musical Times*, vol. 102, n^{os} 1424-1425, octobre 1961 ; novembre 1961 : 616-622 ; 698-700.

CARON, Claudine. *Chroniques des concerts du pianiste Léo-Pol Morin (1892-1941) : pour un portrait de la modernité musicale au Québec*. Thèse de doctorat. Montréal : Université de Montréal, 2008.

CARON, Claudine. « Compte rendu de l'ouvrage de Marie-Thérèse Lefebvre, Rodolphe Mathieu 1890-1962 : l'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec, Québec : Septentrion, 2004 ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 9, n^{os} 1-2, 2007 : 175-177.

CASTANET, Pierre Albert. « Musique et société : le bruit de fond soixante-huitard ». *Filigrane*, vol. 7, 2008 : 85-106.

CHAYER, Micheline. *Le fonds Pierre-Mercure des Archives nationales du Québec*. Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal, 1984.

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL. *Rapport annuel 2008* [en ligne]. Montréal : Conseil des arts de Montréal, 2009, https://www.artsmontreal.org/fr/conseil/rapports-annuels, consulté le 31 juillet 2019.

CONSEIL DES ARTS DU CANADA. *52e Rapport annuel 2008-2009* [en ligne]. Ottawa : Conseil des arts du Canada, 2009, https://www.artsmontreal.org/fr/conseil/rapports-annuels consulté le 31 juillet 2019

COOK, Nicholas, et Anthony POPLE, dir. *The Cambridge History of Twentieth-Century*. Cambridge : Cambridge University Press, 2004.

COOPER, Dorith. *Opera in Montreal and Toronto : A Study of Performance Traditions and Repertoire, 1783-1980*. Thèse de doctorat. Toronto : University of Toronto, 1984.

CÔTÉ, Gérald. « Métissage à la québécoise : histoire, crises et composites ». *Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 4, nº 4, 2000 : 41-48.

COUTURE, Ariane. « La Société de musique contemporaine du Québec : un modèle d'institutionnalisation de la musique de création au Québec (1966-1971) ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 10, nº 1, 2008 : 53-63.

COUTURE, Ariane. « Portrait de Michel Longtin ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, nº 2, 2004 : 83-91.

COUTURE, Simon. *Les origines du Conservatoire de musique du Québec*. Mémoire de maîtrise. Québec : Université Laval, 1997.

COUTURE, Simon. « Les origines du Conservatoire de musique du Québec ». *Cahiers de l'ARMUQ*, nº 14, 1992 : 42-64.

DAUPHIN, Claude, dir. « Serge Garant (1929-1986), figure marquante de la modernité au Québec ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, nos 1-2, numéro thématique, 1997.

DELIÈGE, Célestin. *Cinquante ans de modernité musicale : de Darmstadt à l'Ircam : contribution historiographique à une musicologie critique*. Sprimont, Belgique : Mardaga, 2003. Coll. « Musique, musicologie ».

DESAUTELS, Andrée. « The History of Canadian Composition 1610-1967 ». *Aspects of Music in Canada*, sous la dir. d'Arnold Walter. Toronto : University of Toronto Press, 1969 : 90-142.

DESAUTELS, Andrée. « La création et la vie musicale au Québec ». Dossier-Québec, sous la dir. de Jean Sarrazin. Paris : Stock, 1979 : 199-221. Coll. « Livre-dossier ».

DÉSILET, Andrée, dir. *La vie musicale à Sherbrooke, 1820-1989*. Sherbrooke : Société d'histoire de Sherbrooke, 1989.

DESNOYERS, Michel. *Répertoire numérique détaillé des programmes de concerts du fonds Wilfrid-Pelletier*. Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal, 1985.

DIAMOND, Beverley. « Identity, Diversity and Interaction ». *Garland Encyclopedia of World Music*, t. 3, sous la dir. de James Porter et Timothy Rice. New York : Garland, 2001 : 1056-1065.

DIAMOND, Beverley, et Robert WITMER, dir. *Canadian Music : Issues of Hegemony and Identity*. Toronto : Canadian Scholar's Press, 1994.

DUCHESNEAU, Michel. « Le miroir aux alouettes ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 16, nº 2, 2006 : 5-19.

DUCHESNEAU, Michel. « Montréal/Nouvelles Musiques : perspectives ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, nº 2, 2004 : 9-21.

DUCHESNEAU, Michel, dir. « Montréal/Nouvelles Musiques ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 14, nº 2, numéro thématique, 2004.

DUCHESNEAU, Michel, dir. « Perceptions ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 11, nº 3, numéro thématique, 2001.

DUCHESNEAU, Michel. *L'avant-garde musicale et ses sociétés à Paris de 1871 à 1939*. Sprimont, Mardaga, 1997. Coll. « Musique-Musicologie ».

DUCHESNEAU, Michel. « Compte rendu de Jésus Aguila, le Domaine musical : Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine, Paris : Fayard, 1992 ». *Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review*, vol. 15, 1995 : 189-194.

DUFOURT, Hugues. *Musique, pouvoir et écriture*. Paris : Christian Bourgois, 1991.

EHRENZWEIG, Anton. *L'ordre caché de l'art : essai sur la psychologie de l'imagination artistique*. [Paris] : Gallimard, 1974.

EL-GHADBAN, Yara. *Errance, appartenance, reconnaissance dans la musique savante occidentale*. Thèse de doctorat, Montréal : Université de Montréal, 2009.

EL-GHADBAN, Yara. « La musique contemporaine en l'absence de l'interprète ». *Territoires musicaux mis en scène*, sous la dir. de Monique Desroches, Marie-Hélène Pichette, Claude Dauphin et Gordon E. Smith. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 2011, p. 369-384.

FEUILLIE, Nicolas, dir. *Fluxus Dixit : une anthologie*. Dijon : Les Presses du réel, 2002.

FILION, Michel. « La radio : organisation et institution ». *Traité de la culture. Le Québec. Son patrimoine, ses modes de vie et ses productions culturelles*, sous la dir. de Denise Lemieux. Québec : IQRC/Presses de l'Université Laval, 2002 : 799-814. Coll. « Culture et société ».

FLAMAND, Guylaine. « Le Montreal Orchestra et la création de la Société des concerts symphoniques de Montréal 1930-1941 ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 7, nos 1-2, 2003 : 23-31.

FLAMAND, Guylaine. *The Montreal Orchestra and Les Concerts symphoniques de Montreal (1930-1941)*. Thèse de doctorat. New York : City University of New York, 1999.

FORD, Clifford. *Canada's Music : An Historical Survey*. Agincourt (Ont.) : GLC Publishers, 1982.

FRASER, Robert John. *The Programming of Orchestral Music by Canadian Composers, 1980-2005*. Mémoire de maîtrise. Victoria : University of Victoria, 2008.

GAGNÉ, Mireille. « Le temps des pionniers. Quelques aspects de la création musicale dans les années 1950-1960 ». *Dérives*, nos 44-45, numéro double thématique « Musique contemporaine au Québec », 1984 : 123-134.

GAGNÉ, Mireille, Anne LAUBER, Ginette MARTIN, Augustin RIOUX et Gertrude ROBITAILLE. *Sons d'aujourd'hui : guide pédagogique*. Montréal : Louise Courteau, 1990.

GALAISE, Sophie. « Serge Garant, directeur de la Société de musique contemporaine du Québec (1966-1986) ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, nos 1-2, 1997 : 41-54.

GALAISE, Sophie, et Jean BOIVIN. « Chronique d'un festival : les concerts de musique "sérieuse" et quelques autres ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, no 2, 1991 : 31-37.

GALAISE, Sophie, et Johanne RIVEST. « Compositeurs québécois : chronique d'une décennie (1980-1990) ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 1, no 1, 1990 : 83-98.

GALLOIS, Jean. *Les Polignac : Mécènes du* XXe siècle. Monaco : Éditions du Rocher, 1995.

GARANT, Serge. « Le Temps musical ». *Revue de musique des universités canadiennes/ Canadian University Music Review*, vol. 7, 1986 : 32-35.

GARANT, Serge. « Musique électronique ». *Journal des Jeunesses musicales du Canada,* janvier 1968.

GAUTHIER, Mario. *Fragments pour une éventuelle histoire des nouvelles musiques et pratiques sonores au Québec depuis 1960*. Montréal : Le Vivier, 2011.

GILBERT, Nicolas. « Le Forum 2002 du NEM ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 13, no 3, 2003 : 97-102.

GOLDMAN, Jonathan. « Premiers *Kontakte* ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 19, no 2, 2009 : 5-9.

GOLDMAN, Jonathan. « De la musique, de la contemporanéité et du plaisir ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 16, no 3, 2006 : 5-7.

GONNEVILLE, Michel. « D'ici et d'ailleurs ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 6, no 2, 1995 : 71-80.

GONNEVILLE, Michel. « Chronique de disques ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 5, no 2, 1994 : 83-95.

GREEN, James Paul, et Nancy Fraser VOGAN. *Music Education in Canada : A Historical Account*. Toronto : University of Toronto Press, 1991.

GRÉGOIRE, Carole. « Québec ». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [en ligne], 2e edition, sous la dir. de Stanley Sadie et John Tyrell. New York : Grove, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22672, consulté le 31 juillet 2019.

GRIFFITHS, Paul. *Modern Music and After : Directions since 1945*. Oxford et New York : Oxford University Press, 1995.

GRIFFITHS, Paul. *Brève histoire de la musique moderne : de Debussy à Boulez*. Paris : Fayard, 1992 [1978]. Coll. « Les chemins de la musique ».

GUAY, Bertrand. *Un siècle de symphonie à Québec : l'Orchestre symphonique de Québec, 1902-2002*. Québec et Sillery : Commission de la capitale nationale et Septentrion, 2002.

GUÉRIN, François. « Association pour la création et la recherche électroacoustique du Québec ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2014, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/acreq, consulté le 31 juillet 2019.

GUÉRIN, François. « Communauté électroacoustique canadienne » *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/communaute-electroacoustique-canadienne-canadian-electroacoustic-community, consulté le 31 juillet 2019.

GUERTIN, Marcelle, dir. « In Memoriam Serge Garant 1929-1986 ». *Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review*, vol. 7, numéro thématique, 1986.

GUERTIN, Marcelle, dir. « Musique contemporaine au Québec ». *Dérives*, n^os^ 44-45 numéro thématique. Montréal : Diffusion parallèle, 1984.

HARVEY, Jocelyn. « Le Conseil des arts du Canada », *Encyclopédie canadienne* [en ligne], sous la dir. de W. Kaye Lamb. Toronto : Fondation Historica, 2015, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/conseil-des-arts-du-canada-1, consulté le 31 juillet 2019.

HASKELL, Richard. « Le Nouvel Ensemble moderne ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013. https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/nouvel-ensemble-moderne-le-1, consulté le 31 juillet 2019.

HEINRICH, Marie-Noëlle. *Création musicale et technologies nouvelles : mutation des instruments et des relations*. Paris : L'Harmattan, 2003.

HUOT, Cécile. « Eugène Lapierre ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/lapierre-eugene, consulté le 31 juillet 2019.

HUOT, Cécile. « Les Festivals de Montréal ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2014, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/les-festivals-de-montrealthe-montreal-festivals, consulté le 31 juillet 2019.

HUOT, Cécile. *Wilfrid Pelletier : un grand homme, une grande œuvre*. Montréal : Guérin, 1996.

HUOT, Cécile. *Évolution de la vie musicale au Québec sous l'influence de Wilfrid Pelletier*. Thèse de doctorat. Toulouse : Université de Toulouse, 1973.

HUOT, Cécile, Gilles POTVIN, Claire RHÉAUME et Evan WARE. « Orchestre symphonique de Montréal ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2014, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/orchestre-symphonique-de-montreal, consulté le 31 juillet 2019.

HUOT, Cécile et Annick POUSSART. « Conservatoire national de musique ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/conservatoire-national-de-musique, consulté le 31 juillet 2019.

JARMAN, Lynne, dir. *Canadian Music : A Selected Checklist 1950-1973*. Toronto et Buffalo : University of Toronto Press, 1976.

KALLMANN, Helmut. « Taking Stock of Canada's Composers : From the 1920s to the Catalogue of Canadian Composers (1952) ». *A Celebration of Canada's Arts 1930-1970*, sous la dir. de Glen Carruthers et Gordana Lazarevich. Toronto : Canadian Scholars' Press, 1996.

KALLMANN, Helmut. *A History of Music in Canada : 1534-1914*. Toronto : University of Toronto Press, 1969 [1960].

KALLMANN, Helmut, dir. *Catalogue of Canadian Composers*. Toronto : Canadian Broadcasting Corporation, 1952.

KALLMANN, Helmut, et Alexis LUKO. « Ligue canadienne de compositeurs ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2015, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ligue-canadienne-des-compositeurs, consulté le 31 juillet 2019.

KALTENECKER, Martin. « La satire et l'épître ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 16, nº 1, 2006 : 9-31.

KASEMETS, Udo. « A Proposal for a Study of the Genealogy of Twentieth-Century Canadian Music ». *Musicworks*, vol. 51, 1991 : 30-31.

KEILLOR, Elaine. *Music in Canada : Capturing Landscape and Diversity*. Montréal et Kingston : McGill-Queen's University Press, 2006.

KELLEIN, Thomas. *Fluxus*. New York : Thames and Hudson, 1995.

KELLOGG, Patricia. « Sounds in the Wilderness : Fifty years of CBC Commissions ». *Musical Canada*, sous la dir. de John Beckwith et Frederick A. Hall. Toronto : University of Toronto Press, 1988 : 230-259.

KENDERGI, Maryvonne. « La musique des années cinquante au Québec ». *Studies in music from the University of Western Ontario*, nº 9, 1984 : 27-36.

KENDERGI, Maryvonne. *Musialogue Serge Garant*. Textes préparés par Claire Villeneuve. Montréal : Université de Montréal, 1972.

L'ÉCUYER, Sylvia. « La musique classique à la radio ». *Musiques. Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, t. 1 : Musiques du XX^e siècle, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez. Arles : Actes Sud, 2003 : 954-968.

LANZA, Andrea M. *Storia della musica a cura della Società italiana di musicologia : Il Novecento II (parte seconda)*, vol. XI. Turin : Edizioni di Torino, 1980.

LAPIERRE, Eugène. *Un style canadien de musique*. Québec, Édition du Cap-Diamant, 1942.

LAPLANTE, Louise, dir. *Compositeurs canadiens contemporains*. Montréal : Presses de l'Université du Québec, 1977.

LASALLE-LEDUC, Annette. *La vie musicale au Canada français*. Québec : Ministère des Affaires culturelles, 1964.

LEFEBVRE, Gilles. *Terre des Jeunes : le premier demi-siècle des Jeunesses musicales du Canada et du Centre d'arts Orford*. Montréal : Fides, 1999.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « Introduction à la pensée esthétique de Gilles Tremblay à travers ses écrits ». *Les Cahiers de la SQRM*, vol. 12, n^os 1-2 : 31-43.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « Le compositeur Gilles Tremblay : un artiste croyant et engagé ». *Les Cahiers des Dix*, vol. 64, 2010 : 83-120.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « Compléments biographiques : pour la suite des recherches autour de l'œuvre de Gilles Tremblay », *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 20, n^o 3, 2010 : 91-103.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « Notre passé musical a-t-il un avenir ? Bilan des recherches universitaires sur la musique et la vie musicale au Québec et perspectives nouvelles ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 8, n^o 2, 2006 : 47-67.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. *Rodolphe Mathieu 1890-1962 : l'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec*. Québec : Septentrion, 2004.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « Histoire de l'art musical dans la société québécoise ». *Traité de la culture. Le Québec. Son patrimoine, ses modes de vie et ses productions culturelles*, sous la dir. de Denise Lemieux. Québec : IQRC et Presses de l'Université Laval, 2002 : 661-676. Coll. « Culture et société ».

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « Overview of Québec ». *Garland Encyclopedia of World Music*, t. 1, sous la dir. d'Ellen Koskoff. New York : Garland, 2001 : 1146-1153.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « La Semaine annuelle de musique de Montréal sous les auspices du Delphic Study Club, 1923-1937 ». *Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review*, vol. 21, n^o 2, 2001 : 60-76.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « La musicologie et l'histoire musicale du Québec », *Québec 2000 Multiples visages d'une culture*, sous la dir. de Robert Lahaise. Montréal : Hurtubise HMH/Cahiers du Québec, 1999 : 209-232.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « Pour débusquer l'inconnu : chronologie de Serge Garant ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, n^o 2, 1996 : 57-73.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse, dir. *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 6, nº 1, numéro spécial « Tremblay/Varèse/Messiaen », 1995.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. *Jean Vallerand et la vie musicale du Québec, 1915-1994*. Montréal : Méridien, 1996.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse, dir. *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 5, nº 1, numéro spécial « Gilles Tremblay : Réflexions », 1994.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « Radiodiffusion et culture savante au Québec, 1930-1960 : les cours universitaires à la radio, le service de Radio-Collège, le théâtre de répertoire international ». *Canadian university music review/Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 14, 1994 : 218-219.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « L'influence de John Cage au Québec : résistances et convergences ». *Les Cahiers de l'ARMUQ,* nº 14, 1992 : 87-107.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. *La création musicale des femmes au Québec*. Saint-Laurent (Qc) : Éditions du remue-ménage, 1991.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « La modernité dans la création musicale ». *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, sous la direction d'Yvan Lamonde et Esther Trépanier. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986 : 173-188.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. *Serge Garant et la révolution musicale au Québec*. Montréal, Louise Courteau, 1986.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « Répertoire des travaux universitaires sur la musique du Québec (1924-1984) ». *Canadian university music review/Revue de musique des universités canadiennes*, vol. 6, 1985 : 45-47.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse. « Histoire du Conservatoire national de musique : 1922-1950 ». *Cahiers de l'ARMUQ*, vol. 3, 1984 : 37-51.

LEFEBVRE, Marie-Thérèse, et Jean-Pierre PINSON, dir. *Chronologie musicale du Québec 1535-2004*. Québec : Septentrion, 2009.

LEMIEUX, Denise, dir. *Traité de la culture. Le Québec. Son patrimoine, ses modes de vie et ses productions culturelles*. Québec : IQRC et Presses de l'Université Laval, 2002. Coll. « Culture et société ».

LÉONARD, Robert. « Groupe d'animation musicale ». *Dérives*, vol. 44-45, 1984.

LEROUX, Robert. « Serge Garant, chef d'orchestre, ou l'initiation exigeante ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, nº 2, 1996 : 23-26.

LEVINE, Lawrence W. *Highbrow/Lowbrow : The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge : Harvard University Press, 1988.

MÂCHE, François-Bernard. *Musique, mythe, nature ou Les dauphins d'Arion*. Paris : Klincksieck, 1983.

MacMILLAN, Ernest, dir. *Music in Canada*. Toronto : University of Toronto Press, 1955.

MacMILLAN, Keith. « Radiodiffusion ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters.

Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/radiodiffusion-2, consulté le 31 juillet 2019.

MacMILLAN, Keith, et John BECKWITH, dir. *Contemporary Canadian Composers*. Toronto, London et New York : Oxford University Press, 1975.

MAINVILLE, Amélie. *La vie musicale à Trois-Rivières, 1920-1960*. Québec : Éditions du Septentrion, 2009.

MALONEY, S. Timothy. *Musicanada 2000 : un hommage aux compositeurs canadiens*. Montréal : Éditions Liber, 2001.

MALONEY, S. Timothy. « Les années 60 et la montée de la musique d'avant-garde au Québec ». *Les arts et les années soixante*, sous la dir. de Francine Couture. Montréal : Tryptique, 1991 : 157-168.

MALONEY, S. Timothy. « La musique canadienne : plus ça change plus c'est pareil ». *Bulletin de l'Association des études canadiennes*, vol. 12, nº 3, 1990 : 7-13.

MALOUIN, France. « L'heure du concert ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2014, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/lheure-du-concert, consulté le 31 juillet 2019.

MATEJCEK, Jan V. *History of BMI Canada Ltd. and PROCAN : Their Role in Canadian Music and in the Formation of SOCAN (1940-1990)*. Toronto : Copygraph, 1996.

McGEE, Timothy J. *The Music of Canada*. New York : Norton, 1985.

McLEAN, Eric. « Montreal Orchestra ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/montreal-orchestra, consulté le 31 juillet 2019.

MELHUISH, Martin. *Oh What a Feeling : A Vital History of Canadian Music*. Kingston : Quarry Press, 1996.

MÉTRAS, Claire, et Colette VÉZINA. *Inventaire de la correspondance du fonds Wilfrid-Pelletier*. Mémoire de maîtrise. Montréal : Université de Montréal, 1982.

MOREY, Carl. « Canada ». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians,* 2e édition, sous la dir. de Stanley Sadie et John Tyrell. New York : Grove, 2001, https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04707, consulté le 31 juillet 2019.

MOREY, Carl. *Music in Canada : A Research and Information Guide*. New York : Garland, 1997.

NAPIER, Ronald. « The Canadian Music Council : A Brief History ». *Musical Canada : Words and Music Honouring Helmut Kallmann*, sous la dir. de John Beckwith et Frederick A. Hall. Toronto : University of Toronto Press, 1988 : 262-273.

NATTIEZ, Jean-Jacques. « La fondation de *Circuit* et sa première décennie : un coup d'œil rétrospectif et autocritique ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 20, nos 1-2, 2010 : 13-23.

NATTIEZ, Jean-Jacques, dir. *Musiques : une encyclopédie pour le* XXI*e siècle*, t. 1 : Musiques du XX^e siècle. Avec la coll. de Margaret Bent, Rossana Dalmonte et Mario Baroni. Arles : Actes Sud/Cité de la musique, 2003.

NATTIEZ, Jean-Jacques. « Apories du relativisme : considérations intempestives… et inactuelles ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 6, n° 2, 1995 : 61-65.

NICOLAS, François, dir. *Les enjeux du concert de musique contemporaine*. Paris : Entretemps, 1997.

OLIVIER, Dominique. « Montréal (1994-1995) : l'accessibilité comme nouveau critère esthétique ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 7, n° 1, 1996 : 93-109.

OLIVIER, Dominique. « Saison 1993-1994 : le développement de l'individualisme, première conséquence du désengagement ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 6, n° 1, 1995 : 65-80.

OLIVIER, Dominique. « Saison 1992-1993 : l'année de la nostalgie ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 5, n° 1, 1994 : 79-99.

OLIVIER, Dominique. « Montréal (1991-1992) : vigueur accrue ou derniers soubresauts d'une civilisation ? » *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 3, n° 2, 1993 : 81-97.

OLIVIER, Dominique. « Montréal : portrait d'une saison hybride (1990-1991) ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 2, n^os 1-2, 1991 : 163-177.

PAGÉ, Pierre. *Histoire de la radio au Québec*. Montréal : Fides, 2007.

PANNETON, Hélène, Claire RHÉAUME, Suzanne THOMAS, Claire VERSAILLES et Alexis LUKO. « Société de musique contemporaine du Québec ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/societe-de-musique-contemporaine-du-quebec-1, consulté le 31 juillet 2019.

PAPINEAU-COUTURE, Isabelle. « Société de musique canadienne ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/societe-de-musique-canadiennesociety-of-canadian-music, consulté le 31 juillet 2019.

PAPINEAU-COUTURE, Jean. « Regard sur près de cinquante années de création musicale ». *Cahiers de l'ARMUQ*, n° 8, 1988 : 106-117.

PARENT, Marie-Christine, Bernard CHASSÉ et Laurent LAPIERRE. « Lorraine Vaillancourt et le Nouvel Ensemble moderne ». *Centre de cas*, n° 9 40 2005 035, 2004.

PECQUEUR, Antoine. « La musique contemporaine sous tension au Luxembourg ». *Dissonance*, n° 99, 2007 : 26-29.

POIRIER, Lucien, dir. *Répertoire bibliographique de textes de présentation générale et d'analyse d'œuvres musicales canadiennes (1900-1980)/Canadian Musical Works 1900-1980 : A Bibliography of General and Analytical Sources*. [Ottawa] : Canadian

Association of Music Libraries/Association canadienne des bibliothèques musicales, 1983.

POIRIER, Lucien. « A Canadian Music Style : Illusion and Reality ». *Canadian Music : Issues of Hegemony and Identity*, sous la dir. de Diamond, Beverley et Robert Witmer. Toronto : Canadian Scholars' Press, 1994 : 239-268.

POTVIN, Gilles. « Anthologie de la musique canadienne ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https ://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/anthologie-de-la-musique-canadienneanthology-of-canadian-music , consulté le 31 juillet 2019.

POTVIN, Gilles. « Ministère des Affaires culturelles du Québec ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https ://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/ministere-des-affaires-culturelles-du-quebec, consulté le 31 juillet 2019.

POTVIN, Gilles. *OSM, Orchestre symphonique de Montréal : les cinquante premières années*. Montréal : Stanké, 1984.

POUSSART, Annick. « Institut canadien de musique ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https ://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/institut-canadien-de-musiquecanadian-institute-of-music, consulté le 31 juillet 2019.

PRÉVOST, André. « La vraie présence de Serge Garant ». *Sonances*, vol. 6, nº 2, 1987 : 2.

PROCTOR, George A. *Canadian Music of the Twentieth Century*. Toronto : University of Toronto Press, 1980.

RACINE, Anne. *L'Orchestre symphonique de Sherbrooke : cinquante ans d'histoire*. Sherbrooke : [s.e.], [1989].

RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. « "L'évolution historique" et ses marges : éléments pour une lecture critique de *Cinquante ans de modernité musicale* de Deliège ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 16, nº 1, 2005 : 65-72.

RAMAUT-CHEVASSUS, Béatrice. *Musique et postmodernité*. Paris : Presses universitaires de France, 1998. Collection « Que sais-je ? » nº 3378.

RANALLO, Vincent. « Une célébration sonore de l'Esprit : à propos d'*Oralléluiants* ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 20, nº 3, 2010 : 43-58.

RAVET, Hyacinthe. *Musiciennes : enquête sur les femmes et la musique*. Paris : Éditions Autrement, 2011.

RICHER, Lyse. « Semaine internationale de musique actuelle ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https ://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/semaine-internationale-de-musique-actuelleinternational-week-of-todays-music, consulté le 31 juillet 2019.

RIDOUT, Godfrey, et Talivaldis KENINS, dir. *Célébrations (aspects de la musique canadienne) : essais publiés à l'occasion du 25e anniversaire du Centre de musique canadienne*. Toronto : Canadian Music Center / Centre de musique canadienne, 1984.

RIVEST, Johanne. « La représentation des avant-gardes à la Semaine internationale de musique actuelle ». *Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review*, vol. 19, nº 1, 1998 : 50-68.

RIVEST, Johanne. « L'Orchestre symphonique de Montréal et ses rapports avec la création musicale contemporaine ». *Les Cahiers de l'Association pour l'avancement de la recherche en musique au Québec*, nº 17, 1996 : 11-34.

SIROIS, Antoine. « Vie musicale et contexte culturel de Sherbrooke (1940-1953) ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 1, nos 1-2, 1997 : 13-18.

SMOJE, Dujka. « Le chemin le moins fréquenté : l'émergence de la musicologie à la Faculté de musique de l'Université de Montréal, 1951-1983 ». *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 8, nº 2, 2006 : 9-19.

SUCH, Peter. *Soundprints : Contemporary Composers*. Toronto : Clark Irwin, 1972.

TOOMEY, Kathleen M., et Stephen C. WILLIS. *Musicians in Canada : A Bio-bibliographical Finding List/Musiciens au Canada : index bio-bibliographique*. Ottawa : Canadian Association of Music Libraries, 1981.

VACHON, Jean-Pascal. « Les Événements du Neuf ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/les-evenements-du-neuf, consulté le 31 juillet 2019.

VAILLANCOURT, Lorraine. « La musique aujourd'hui dans tous ses éclats ». *Circuit, musiques contemporaines*, vol. 9, nº 2, 1998 : 75-80.

VINCENT, Odette. *La vie musicale au Québec : art lyrique, musique classique et contemporaine*. [Québec] : Les Éditions de l'IQRC et Les Presses de l'Université Laval, 2000. Coll. « Explorer la culture ».

VINET, Hugues, et François DELALANDE. *Interfaces homme-machine et création musicale*. Paris : Hermes Science Publication, 1999.

WARE, Evan et Hélène Plouffe. « François Morel ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2018, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/morel-francois, consulté le 31 juillet 2019.

WIECKI, Ronald Victor. *A Chronicle of Pro musica in the United States (1920-1944) : With a Biographical Sketch of Its Founder, E. Robert Schmitz*. Madison : University of Wisconsin-Madison, 1992.

XENAKIS, Iannis. *Musique, architecture*. Tournai : Casterman, 1971.

YRI, Kirsten. « Noah Greenberg and the New York Pro Musica : Medievalism and the Cultural Front ». *American Music*, vol. 24, nº 4, 2006 : 420-444.

2.2 Ouvrages et articles sur l'histoire du Québec et du Canada

COOK, Ramsay. *Canada, Quebec and the Uses of Nationalism*, 2e éd. Toronto : McClelland & Stewart, 1995.

DE LORIMIER, Jean-Louis, dir. *Expo 67 Montréal Canada*. [s.l.] : Thomas Nelson & Sons, 1968.

LACOURSIÈRE, Jacques. *Histoire populaire du Québec*, t. 4 : *1896 à 1960*. Québec : Septentrion, 1997.

LACOURSIÈRE, Jacques, et Hélène-Andrée BIZIER, dir. *Un pays à développer*. Montréal : Robert Laffont, 1980.

LAMONDE, Yves. *Histoire sociale des idées au Québec (1896-1929)*. Montréal : Fides, 2004.

LAMONDE, Yves, et Esther TRÉPANIER, dir. *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1979.

LINTEAU, Paul-André. *Histoire de Montréal depuis la Confédération*. Montréal : Boréal, 1992.

LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD. *Histoire du Québec contemporain*, t. 2 : *Le Québec depuis 1930*. Montréal : Boréal compact, nouvelle édition mise à jour, 1989.

MOQUIN, Yves. *De la guerre à la crise, nos racines*. Montréal : Laffont Canada, 1980.

PROVENCHER, Jean. *Chronologie du Québec 1534-1995*. Montréal : Boréal, 1997.

RUMILLY, Robert. *Histoire de Montréal,* t. 4. [Montréal] : Fides, 1974.

RUMILLY, Robert. *Histoire de Montréal*, t. 5 : *1939-1967.* [Montréal] : Fides, 1974.

STOCKING, George W. *Race, Culture, and Evolution : Essays in the History of Anthropology*. New York : Free Press, 1968.

TÉTU DE LABSADE, Françoise. *Le Québec : un pays, une culture*. Montréal : Boréal, 2001.

WEIDMANN KOOP, Marie-Christine. *Le Québec à l'aube du nouveau millénaire (entre tradition et modernité)*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2008.

2.3 Ouvrages et articles sur la sociologie de la musique

ADORNO, Theodor W. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris : Gallimard, 1979.

ADORNO, Theodor W. *Introduction à la sociologie de la musique.* Genève : Contrechamps, 1994.

AKOUN, André. *Sociologie des communications de masse*. Paris : Hachette, 1997.

BECKER, Howard. *Les mondes de l'art*. Préface de Pierre-Michel Menger ; traduit de l'anglais par Jeanne Bouniart. Paris : Flammarion, 1988.

BELLAVANCE, Guy. *Monde et réseaux de l'art : diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*. Montréal : Liber, 2000.

BOURDIEU, Pierre. « Arts (Aspects culturels) : la consommation culturelle ». *Encyclopaedia Universalis* [en ligne], sous la dir. d'Élisabeth Graf, Hervé Rouanet, Jack Mayorkas et Claude Grégory. Paris : Encyclopdia Universalis France, 2008, http://www.universalis.fr/encyclopedie/art-aspects-culturels-la-consommation-culturelle/, consulté le 31 juillet 2019.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris : Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *La distinction : critique sociale du jugement*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.

BOURDIEU, Pierre, et Alain DARBEL, avec Dominique SCHNAPPER. *L'amour de l'art : les musées et leur public*, 2e édition. Paris : Éditions de Minuit, 1969 [1966].

COURT, Raymond. *Adorno et la nouvelle musique*. Paris : Klincksieck, 1981.

COUTURE, Francine. « La professionnalisation de l'art ». *L'artiste et le Prince : pouvoirs publics et création*, sous la dir. d'Emmanuel Wallon. Grenoble et Québec : Presses universitaires de Grenoble et Musée de la civilisation de Québec, 1991 : 123-131.

CUCHE, Denys. *La notion de culture dans les sciences sociales*. Paris : La Découverte, 2004.

DURKHEIM, Émile. *De la division du travail social*. Paris : PUF, 1986. Coll. « Quadrige ».

EDDIE, Christine. *Le* xxe *siècle de la culture québécoise : la quête de l'identité*. Montréal : Publications gouvernementales de Québec Statistique, 2002.

FABIANI, Jean-Louis. « Mondes intellectuels et sociologie des professions ». *Les professions et leurs sociologies : modèles théoriques, catégorisations, évolutions*, sous la dir. de Pierre-Michel Menger. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003 :135-144.

FRANÇOIS, Pierre. *Le monde de la musique ancienne : sociologie économique d'une innovation esthétique*. Paris : Economica, 2005. Coll. « Études sociologiques ».

GREEN, Anne-Marie. *De la musique en sociologie*. Issy-les-Moulineaux (Fr.) : Éditions EAP, 2006. Coll. « Psychologie et pédagogie de la musique ».

GRENIER, Line, Jocelyne GUIBAULT, John SHEPERD et Will STRAW. « Sociologie de la musique ». *Encyclopédie de la musique au Canada* [en ligne], sous la dir. de Helmut Kallmann, Gilles Potvin et Kenneth Winters. Toronto : Fondation Historica, 2014, https ://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/sociologie-de-la-musique, consulté le 31 juillet 2019.

GUYAU, Jean-Marie. *L'art au point de vue sociologique*. Paris : Félix Alcan, 1889.

HEINICH, Nathalie. *La sociologie de l'art*. Paris : Éditions La Découverte, 2004.

HENNION, Antoine. *La passion musicale*. Paris : Métailié, 1993.

LE DIBERDER, Alain, et Sylvie PFLIEGER. « Crise et mutation du domaine musical ». *Socio-économie de la culture : livre, musique*, sous la dir. de Xavier Greffe, Sylvie Pflieger et François Rouet. Paris : Éditions Economica, 1990 : 147-156.

MENGER, Pierre-Michel. *Les intermittents du spectacle : sociologie d'une exception*. Paris : Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2005. Coll. « Cas de figure ».

MENGER, Pierre-Michel. *Profession artiste : extension du domaine de la création*. Paris : Textuel, 2005.

MENGER, Pierre-Michel. « Le public de la musique contemporaine ». *Musiques : une encyclopédie pour le* XXI^e *siècle* I, t. 1 : *Musiques du* XX^e *siècle*, sous la dir. de Jean-Jacques Nattiez avec la collaboration de Margaret Bent, Rossana Dalmonte et Mario Baroni. Arles : Actes Sud/Cité de la musique, 2003 : 1169-1186.

MENGER, Pierre-Michel, dir. *Les professions et leurs sociologies : modèles théoriques, catégorisations, évolutions*. Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2003.

MENGER, Pierre-Michel. *Portrait de l'artiste en travailleur : métamorphoses du capitalisme*. Paris : Éditions du Seuil/La République des idées, 2002.

MENGER, Pierre-Michel. *Le paradoxe du musicien : le compositeur, le mélomane et l'État dans la société contemporaine*. Paris : L'Harmattan, 2001. Coll. « Musique et champ social ».

MENGER, Pierre-Michel. « L'économie de l'innovation et de la recherche musicales : une approche organisationnelle ». *Les malheurs d'Orphée : culture et profit dans l'économie de la musique*, sous la dir. de Robert Wangermée. Bruxelles et Liège : Mardaga, 1990 : 155-175.

MENGER, Pierre-Michel. *Les laboratoires de la création musicale : acteurs, organisations et politique de la recherche musicale*. Paris : La Documentation française, 1989.

MOULIN, Raymonde. *Le marché de l'art*. Paris : Flammarion, 2003.

PISTONE, Danièle. « Sociologie de la musique ». *Encyclopédie de la musique*, sous la dir. de Marc Honegger. Paris : Bordas, 1996.

PRONOVOST, Gilles. « Les enquêtes de participation culturelle. Une comparaison France–Québec–États-Unis ». Rapport remis à l'Observatoire de la culture et des communications, 2002.

ROCHER, Guy. *Introduction à la sociologie générale*. Montréal : Hurthubise HMH ltée, 1992 [1969].

SILBERMANN, Alphons. *Les principes de la sociologie de la musique*. Genève : Droz, 1968.

SIOHAN, Robert. *Histoire du public musical*. Lausanne : Éditions Rencontre, 1967.

STRAUSS, Anselm. *La trame de la négociation*. Paris : L'Harmattan, 1992.

SUPICIC, Ivo. *Musique et société : perspective pour une sociologie de la musique*. Zagreb : Institut de musicologie, Académie de musique, 1971.

SUPICIC, Ivo. « Les fonctions sociales de la musique ». *Musique et société : hommages à Robert Wangermée*, sous la dir. de Henri Vanhulst et Malou Haine. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988. Coll. « Art et archéologie ».

VANHULST, Henri, et Malou HAINE, dir. *Musique et société : hommages à Robert Wangermée*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles, 1988. Coll. « Art et archéologie ».

WALLON, Emmanuel, dir. *L'artiste et le Prince : pouvoirs publics et création*. Grenoble et Québec : Presses universitaires de Grenoble et Musée de la civilisation de Québec, 1991.

WEBER, Max. *Économie et société*. Paris : Agora, 1971. Coll. « Les Classiques ».

WEBER, Max. *The rational and social foundations of music*. Carbondale (Ill.) : Southern Illinois University Press, 1958.

2.4 Ouvrages et articles sur les politiques culturelles

ALDERSON, Evan, Robin BLASER et Harold COWARD. *Reflections on Cultural Policy : Past, Present and Future*. Waterloo : Wilfrid Laurier Press for Calgary Institute for the Humanities, 1993.

APPLEBAUM, Louis, et Jacques HÉBERT. *Rapport du Comité d'étude de la politique culturelle fédérale*. [Ottawa] : Gouvernement du Canada, Ministère des Communications, Direction de l'information, 1982.

ARPIN, Roland. *Une politique de la culture et des arts*. Québec : Les Publications du Québec, 1991.

ATTALI, Jacques. *Bruits : essai sur l'économie politique de la musique*. Paris : Fayard et PUF, 2001 [1977].

BEAULAC, Mario, et Gérald GRANDMONT. *Pouvoirs publics et politiques culturelles : enjeux nationaux*. Montréal : École des hautes études commerciales, 1992.

BELLAVANCE, Guy. « Politiques culturelles au Québec ». *Encyclopédie canadienne* [en ligne], sous la dir. de W. Kaye Lamb. Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/politiques-culturelles-au-quebec, consulté le 31 juillet 2019.

CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES. *Des arts et des lettres*. Montréal : Conseil des arts et des lettres du Québec, Direction des communications, 1996, http://www.calq.gouv.qc.ca/fr/corporatif/liaison.htm, consulté le 7 octobre 2011.

DIJAN, Jean-Michel. *Politique culturelle : la fin d'un mythe*. Paris : Gallimard, 2005.

DUSSAULT, Gabriel. « Politique culturelle ou politique artistique ». *Pouvoirs publics et politiques culturelles : enjeux nationaux*, sous la dir. de Mario Beaulac et Gérald Grandmont. Montréal : École des hautes études commerciales, 1992 : 57-64.

DUSSAULT, Gabriel. *L'État et la culture*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.

FORTIER, André. « Le pouvoir fédéral : des actions culturelles dont la somme forme peut-être une politique ». *Pouvoirs publics et politiques culturelles : enjeux nationaux*, sous la dir. de Mario Beaulac et Gérald Grandmont. Montréal : École des hautes études commerciales, 1992 : 97-108.

FORTIER, André, et David Paul SHAFER. *Historique des politiques fédérales dans le domaine des arts au Canada (1944-1988)*. Ottawa : Conférence canadienne des arts, 1989.

GIRARD, Augustin. « Les finalités de l'action culturelle et les modèles d'intervention culturelle étatique ». *Pouvoirs publics et politiques culturelles : enjeux nationaux*, sous la dir. de Mario Beaulac et Gérald Grandmont. Montréal : École des hautes études commerciales, 1992 : 109-120.

GROUPE DE TRAVAIL SUR LE FINANCEMENT DES ARTS [commission Bovey]. *Le financement des arts au Canada d'ici à l'an 2000*. Ottawa : Gouvernement du Canada, 1986.

HARVEY, Jocelyn. « Financement des arts, du patrimoine et des industries culturelles ». *Encyclopédie canadienne* [en ligne], sous la dir. de W. Kaye Lamb. Toronto : Fondation Historica, 2013, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/financement-des-arts-du-patrimoine-et-des-industries-culturelles, consulté le 31 juillet 2019.

ILLIEN, Gildas. *La Place des Arts et la Révolution tranquille : les fonctions politiques d'un centre culturel*. Québec : Éditions de l'IQRC, 1999.

JACKSON, Robert J., et Doreen JACKSON. *Canadian Government in Transition : Disruption and Continuity*. Scarborough (Ont.) : Prentice-Hall Canada, 1996.

JACKSON, Robert J., et Doreen JACKSON. *Politics in Canada : Culture, Institutions, Behaviour and Public Policy*. Scarborough (Ont.) : Prentice-Hall Canada, 1994.

JESSOP, Bob. « The Changing Governance of Welfare : Recent Trends in its Primary Functions, Scale, and Modes of Coordination ». *Social Policy & Administration*, vol. 33, nº 4, 1999 : 348-359.

LATOUCHE, Daniel. « L'État entre ses publics et leurs artistes ». *Pouvoirs publics et politiques culturelles : enjeux nationaux*, sous la dir. de Mario Beaulac et Gérald Grandmont. Montréal : École des hautes études commerciales, 1992 : 137-150.

MARSH, James, et Jocelyn HARVEY. « Politique culturelle ». *Encyclopédie canadienne* [en ligne], sous la dir. de W. Kaye Lamb. Toronto : Fondation Historica, 2015, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/politique-culturelle, consulté le 31 juillet 2019.

MATTELAT, Armand. *Diversité culturelle et mondialisation*. Paris : Éditions La Découverte, 2007.

MEUNIER, Jean-Guy. « Le livre blanc de "La politique québécoise du développement culturel" : esquisse critique d'une philosophie de la culture ». *Philosophiques*, vol. 6, nº 2, 1979 : 347-360.

PRONOVOST, Gilles. *Musique et culture au Québec : rapport remis à la Direction de la recherche, ministère des Affaires culturelles du Québec*. Québec : Direction de la recherche, ministère des Affaires culturelles du Québec, 1988.

QUÉBEC, MINISTÈRE DES AFFAIRES CULTURELLES. *La politique culturelle du Québec : notre culture, notre avenir*. Québec : ministère des Affaires culturelles, Direction des communications, 1992.

ROBISON, Olin, Robert FREEMAN et Charles A. RILEY II, dir. *The Arts in the World Economy : Public Policy and Private Philanthropy for a Global Cultural Community*. Hanover et London : University Press of New England, 1994.

SAINT-PULGENT, Maryvonne de. *Le gouvernement de la culture*. Paris : Gallimard, 1999.

SAUVAGEAU, Florian. *Les politiques culturelles à l'épreuve : la culture entre l'État et le marché*. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1996.

SCHNEIDER, Michel. *La comédie de la culture*. Paris : Seuil, 1993.

TRONQUOY, Philippe, dir. « Les politiques culturelles ». *Cahiers français*, vol. 348, 2009.

URFALINO, Philippe. *L'invention de la politique culturelle*. Paris : Hachette-Pluriel, 2004 [1996].

VEITL, Anne. *Politiques de la musique contemporaine. Le compositeur, la « recherche musicale » et l'État en France de 1958 à 1991*. Paris : L'Harmattan, 1997.

WALLON, Emmanuel. « La démocratisation de la culture, un horizon d'action ». *Cahiers français*, vol. 348, 2009 : 79-86.

YERGEAU, Robert. *Art, argent, arrangement : le mécénat d'État*. Ottawa : Les éditions David, 2004.

2.5 Revues, journaux et magazines consultés

Circuit, musiques contemporaines 1990-2012.

Les Cahiers de l'ARMUQ 1983-1996.

Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique 1997-2012.

Intersections 2004-2012.

Revue de musique des universités canadiennes/Canadian University Music Review 1996-2003.

La Scena Musicale 1997-2006.

La Scène musicale 1967-1970.

2.6 Ressources électroniques

CONSEIL DES ARTS DE MONTRÉAL. *Site du Conseil des arts de Montréal*, http://www.artsmontreal.org/, consulté à plusieurs reprises en 2008.

CONSEIL DES ARTS DU CANADA. *Site du Conseil des arts du Canada*, http://www.canadacouncil.ca, consulté à plusieurs reprises en 2008.

CONSEIL DES ARTS ET DES LETTRES DU QUÉBEC. *Site du Conseil des arts et des lettres du Québec*, http://www.calq.gouv.qc.ca/index_flash.htm, consulté à plusieurs reprises en 2008.

ENSEMBLE CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL. *Site de l'Ensemble contemporain de Montréal*, http://www.ecm.qc.ca, consulté à plusieurs reprises entre 2006 et 2012.

KALLMANN, Helmut, et Gilles POTVIN, Kenneth WINTERS, dir. *Encyclopédie de la musique au Canada*, https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr, consulté à plusieurs reprises entre 2006 et 2019.

LAMB, W. Kaye, dir. *Encyclopédie canadienne*, http://www.thecanadianencyclopedia.ca consulté à plusieurs reprises entre 2006 et 2019.

MACY, Laura, dir. *Grove Music Online*, Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com, consulté à plusieurs reprises entre 2008 et 2012.

NOUVEL ENSEMBLE MODERNE. *Site du Nouvel Ensemble moderne*, http://www.lenem.ca, consulté à plusieurs reprises entre 2006 et 2012.

REGISTRAIRE DES ENTREPRISES DU QUÉBEC, *Site du Registraire des entreprises du Québec*, http://www.registreentreprises.gouv.qc.ca, consulté à plusieurs reprises en 2008.

SADIE, Stanley, dir. *The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online, Oxford Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com, consulté à plusieurs reprises entre 2008 et 2012.

SOCIÉTÉ DE MUSIQUE CONTEMPORAINE DU QUÉBEC. *Site de la Société de musique contemporaine du Québec*, http://www.smcq.qc.ca, consulté à plusieurs reprises entre 2006 et 2012.

WALLACE, W. Stewart, dir. *Dictionary of Canadian Biography*, http//www.biographi.ca, consulté à plusieurs reprises entre 2008 et 2010.

2.7 Discographie

Ensemble contemporain de Montréal, Véronique Lacroix, André Ristic, Michel Gonneville, Michael Oesterle et Nicole Lizée. *Nouveaux territoires 03*. Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2582, 2009.

Ensemble contemporain de Montréal, Véronique Lacroix, The University of Wisconsin Madison Concert Choir et Beverly Taylor. *Après moi, le déluge*. Peterborough (Ont.) : Oxingale Records/S.R.I. diff., OX2009, 2009.

Ensemble contemporain de Montréal, Véronique Lacroix et Ana Sokolovic. *Jeu des portraits*. Toronto : Centredisques/Espace musique, CMC CD 11406, 2006.

Ensemble contemporain de Montréal, Véronique Lacroix, André Ristic, Yannick Plamondon et Sean Ferguson. *Nouveaux territoires 02*. Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2208, 2002.

Ensemble contemporain de Montréal, Véronique Lacroix, Ana Sokolovic, Pierre Klanac, Jean Lesage et Ka Nin Chan. *Nouveaux territoires*. Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2229, 2000.

Ensemble contemporain de Montréal, Véronique Lacroix, José-Manuel Montañés, José Evangelista et Manuel De Falla. *Al-Hamra*. Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2146, 1997.

Ensemble contemporain de Montréal, Véronique Lacroix, Wolfgang Amadeus Mozart, Michel Gonneville et Marc-André Hamelin. *Mozart / Gonneville*. Montréal : Port-Royal, PR 22072, 1996.

Ensemble contemporain de Montréal, Véronique Lacroix, Orchestre symphonique du Saguenay–Lac-Saint-Jean, Jacques Clément, Trio Mathieu et Chœur du Studio de musique ancienne de Montréal. *Isabelle Panneton, Cantate de la fin du jour*. Montréal : Fonovox, VOX 78242, 1996.

Ensemble contemporain de Montréal et Véronique Lacroix…. *fin de siècle : Variés*. Montréal : Société nouvelle d'enregistrement, SNE-590-CD, 1994.

Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, McGill Percussion Ensemble et Pierre Béluse. *Walter's Mixed Bag*. Outremont : Atma classique, ACD2 2551, 2007.

Ensemble de la SMCQ, Orchestre métropolitain du Grand Montréal, Walter Boudreau, Erato-Quartett, Denis Gougeon, Louise Labé et Marie-Danielle Parent. À l'aventure ! musique. Toronto : Centredisques / Espace musique, CMC CD 11506, 2006.

Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, Isabelle Panneton, Sean Ferguson et Vincent Collard. *Trois concertos*. Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2282, 2003.

Ensemble de la SMCQ et Walter Boudreau. *Les lauréats : Prix Québec-Flandres (1998-2003)*. Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2281, 2003.

Ensemble de la SMCQ et Walter Boudreau. *Le piano muet*. Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2298, 2002.

Ensemble de la SMCQ et Walter Boudreau. *Walter's freak house*. Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2283, 2002.

Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau et Claude Vivier. *Claude Vivier*. Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2252, 2001.

Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, Ensemble vocal de Montréal, Raoul Duguay, Donald Steven, Terry Riley et Michel-Georges Brégent. *In C*. Outremont (Qc) et Peterborough (Ont.) : Atma classique / S.R.I. diff., ACD2 2251, 2000.

Ensemble de la SMCQ, Chœur de chambre de l'OSM, Walter Boudreau et Gilles Tremblay. *Les vêpres de la Vierge*. Montréal : Analekta, FL 23102, 1998.

Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau et Serge Garant. *Serge Garant édition souvenir*. Montréal : Analekta, AN 29804, 1996.

Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, Iannis Xenakis, Linda Bouchard, Luciano Berio, John Cage et Raynald Arseneault. *SMCQ Live*. Montréal : Analekta, FL 23111, 1996.

Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau et Michel-Georges Brégent. *Hommage à Michel-Georges Brégent (1948-1993)*. Montréal : Analekta, ANC 29802, 1995.

Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, Denis Gougeon, John Rea, Edgard Varèse et Michel Longtin. *Heureux qui, comme*. Saint-Nicolas (Qc) : Doberman-Yppan/ Société Radio-Canada, DO 135, 1992.

Ensemble de la SMCQ, Ensemble de percussion McGill, Orchestre métropolitain, Orchestre du Centre national des arts, Ten Centuries Concerts, Ensemble intercontemporain, Société Radio-Canada et collab. *La musique de Serge Garant*. Saint-Nicolas (Qc) : Doberman-Yppan / Société Radio-Canada, DO 133, 1992.

Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, Orchestre de Radio-Canada à Montréal, Lorraine Vaillancourt et José Evangelista. *Clos de vie ; Piano concertant ; Plume, un homme paisible ; Ô Bali ; Monodías españolas*. Paris : Salabert Actuels, SCD 9102, 1992.

Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, Ensemble Köln, Robert H. P. Platz et Denys Bouliane. *Jeux de société (1981) ; Comme un silène entr'ouvert ; À propos… et le Baron Perché ? (1985)*. Montréal : Société nouvelle d'enregistrement, SNE 543 CD, 1989.

Ensemble de la SMCQ, Walter Boudreau, Rodney Sharman, Serge Garant, Denis Gougeon, Myke Roy et Donald Steven. *Sharman, Garant, Gougeon, Roy, Steven*. Montréal : Radio-Canada international, RCI 655, 1989.

Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, Michel Longtin et Pierre Trochu. *Kata, san shy ryu, Michel Longtin/Tangente, Pierre Trochu*. Montréal : Radio-Canada international, RCI 611, 1986.

Ensemble de la SMCQ, Quatuor Orford, Elmer Iseler Singers, Elmer Iseler, Robert Aitken, Maureen Forrester, Derek Bampton et collab. *Première*. [Toronto] : Centrediscs, CMC 14/1584, 1984.

Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, Canadian Broadcasting Corporation International Service et Gilles Tremblay. *Compostelle I*. Montréal : Radio-Canada international, RCI 527, 1982.

Ensemble de la SMCQ, Atelier de musique contemporaine de l'Université de Montréal, Serge Garant, Myke Roy et Gilles Bellemare. *Tsé-tnant/Te Deum*. Montréal : Radio-Canada international, RCI 475, 1977.

Ensemble de la SMCQ et Serge Garant. *Anthologie canadienne de la musique : Serge Garant*, vol. 2. Montréal : Radio-Canada international, 1978.

Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, Bruce Mather, David Paul, Norma Beecroft et John Hawkins. *Music Canada : Distinguished Canadian Artists and Ensembles*, vol. XI. Toronto : Radio-Canada international, MS-10833-10834, [1978].

Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, Lyric Arts Trio of Canada, François Morel, Bruce Mather et Gilles Tremblay. *François Morel, Serge Garant, Bruce Mather, Gilles Tremblay*. Toronto : Radio-Canada international, RCI 367-370, 1974.

Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, Lyric Arts Trio of Canada et Bruce Mather. *Madrigaux n^os^ 2-4*. [Toronto] : Radio-Canada international, RCI 369, 1974.

Ensemble de la SMCQ, Serge Garant, Claude Vivier et Alighieri Dante. *Lettura di Dante*. Montréal : Radio-Canada international, RCI 411, [197-].

Ensemble de la SMCQ et Serge Garant. *Ensemble de la SMCQ*. Montréal : Radio-Canada international, RCI 358, 1969-1970.

Événements du Neuf et Lorraine Vaillancourt. *Alternances*. Montréal : Radio-Canada international, RCI 570, 1984.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, Bernard Lévy, Michel Ducharme, Charles Duquette, Michael Oesterle, Serge Provost et Gilles Tremblay. À quelle heure commence le temps ? Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2376, 2006.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, Jacques Hétu et André Prévost. Œuvres *de Jacques Hétu, André Prévost*. Saint-Nicolas (Qc) : Doberman-Yppan, DO 505, 2005.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, Ondrej Adámek, Guilherme Carvalho, Yun Du, Derek Johnson, Julien Bilodeau, Sampo Haapamäki et Laurent Torres. *Forum 2004*. Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2375, 2005.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt et Luis de Pablo. *Luis de Pablo*. Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2353, 2005.

Nouvel Ensemble moderne, Marylhurst Symphony Orchestra, Lajos Balogh et Christopher Wicks. *Orchestral compositions of Christopher M. Wicks*. [s.l.] : [s.n.], 2004.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, Bradyworks et Tim Brady. *Playing guitar Symphony #1*. Montréal : Ambiances magnétiques, AM 125 CD, 2004.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, Isabelle Panneton, Inouk Demers, Jean Lesage et José Evangelista. *Panneton, Demers, Lesage, Evangelista*. Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2242, 2004.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, Dominik Karski, Brian Current, Juliana Hodkinson, Luis Tinoco, Christopher Tonkin et collab. *Forum 2000/2002 : Australie 2000, Montréal 2002 : Événement biennal de jeune création*. Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2328, 2003.

Nouvel Ensemble moderne, Ensemble de la SMCQ, Quatuor Morency, Lorraine Vaillancourt, Walter Boudreau et Michel Longtin. *Secrets Bonn 63 ; Gaboriau, Toupin, Ferron et les autres ; Hiver 1 ; Hiver 2*. [s.l.] : [s.n.], 2001.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt et Elliott Carter. *Elliott Carter*. Outremont (Qc) : Atma classique, ACD2 2280, 2001.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, Kirsty Beilharz, Antonio Sérgio Azevedo, Javier Torres Maldonado, Yannick Plamondon, Olga Rayeva et Joyce W. Brooke. *Forum 98*. Montréal : UMMUS, ambc cd 7141, 2000.

Nouvel Ensemble moderne, Percussions de Strasbourg, Lorraine Vaillancourt et Michel Longtin. *Lettre posthume de Conrad*. [s.l.] : [s.n.], 2000.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, Gilles Plante, Michael Oesterle, Inouk Demers et Elliott Gyger. *Forum 96*. Montréal : Amberola/UMMUS, ambc cd 7100, 1998.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt et Jonathan Harvey. *Bhakti*. Paris : Auvidis / Montaigne, MO 782086, 1996.

Nouvel Ensemble moderne, Alain Perron, Jean Lesage, Denis Gougeon, Serge Provost, Pauline Vaillancourt, Michel Forgues, Lorraine Vaillancourt et Percussions de Strasbourg. *Gougeon, Lesage, Perron, Provost*. Montréal : UMMUS, UMM 109, 1995.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, Melissa Hui, Gediminas Rimkevicius et Carlos Sanchez-Gutierrez. *Forum 93*. Montréal : UMMUS, UMM 108, 1995.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, Brian Cherney, Erik Oña, Stefano Gervasoni, Mary Finsterer et Claude Lamothe. *Forum 91*. Outremont (Qc) : UMMUS, UMM 106, 1993.

Nouvel Ensemble moderne et Lorraine Vaillancourt. *Bang on a Can, Live*. New York : Composers Recordings, CD 628, 1992.

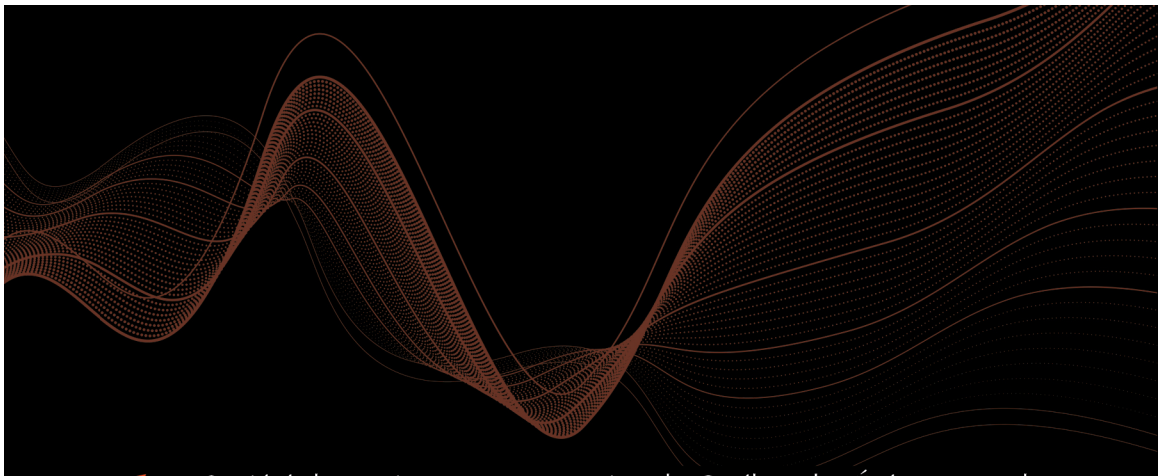
Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, Atelier de gamelan de l'Université de Montréal, Jean-Eudes Vaillancourt, Colin McPhee, Claude Vivier, I Wayan Suweca, José Evangelista et Robert Valin. *Bali à Montréal*. Montréal : UMMUS, UMM 104, 1992.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, David Lang, Jay Rozen, Rolf Schulte, Ursula Oppens, Jimi Hendrix et Double Edge. *Are you experienced ?* New York : Composers Recording Inc., CD 625, 1992.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, Music Today, Barbara Kolb, Taco Kooistra, Harrie Starreveld, Ray Reinhardt et collab. *Millefoglie et autres* œuvres. New York : New World Records, 804222, 1992.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, George Benjamin, Ada Gentile, Kaija Saariaho et György Ligeti. Œuvres *de Benjamin, Gentille, Saariaho, Ligeti*. Montréal : UMMUS, UMM 102, 1990.

Nouvel Ensemble moderne, Lorraine Vaillancourt, Michel Ducharme, Bruce Mather, Michel Longtin, Anthony Rozankovic et John Rea. *Musiques de Montréal*. Montréal : UMMUS, UMM 105, 1990.



La Société de musique contemporaine du Québec, les Événements du Neuf, l'Ensemble contemporain de Montréal et le Nouvel Ensemble moderne sont au cœur de l'essor de la musique contemporaine au Québec. En donnant à entendre de nouvelles œuvres et des pièces incontournables du répertoire, ces organismes ont servi de médiateur entre le public montréalais et les créateurs et ont influencé l'ensemble du milieu musical. À travers 515 programmes de concert présentés entre 1966 et 2006 se révèlent les implications artistiques, administratives et politiques entourant la fabrication du répertoire, sa réception dans la presse musicale et le développement du goût du public.

Ce livre invite à réfléchir au rôle déterminant que ces quatre organismes musicaux ont joué dans la création et la diffusion musicales au Québec pendant la seconde moitié du XX^{e} siècle. Destiné tant aux musicologues qu'aux musiciens, compositeurs et professionnels des organismes culturels ainsi qu'aux mélomanes curieux de découvrir l'histoire de ce foisonnement créatif, cet ouvrage de référence est accompagné d'un catalogue des concerts disponible dans le Répertoire de la vie musicale en pays francophone.

Pianiste et musicologue, **Ariane Couture** est conseillère en développement de la recherche à l'Université Laval. Elle est également rédactrice en chef francophone d'*Intersections : revue canadienne de musique* et présidente du conseil d'administration d'E27, musiques nouvelles.

Musique

ISBN 978-2-7637-4656-2

Collection **Recherches en musique**
Dirigée par Sophie Stévance

Presses de l'Université Laval
www.pulaval.com